ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

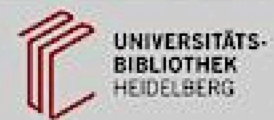
RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

FÜNFUNDDREISSIGSTER BAND

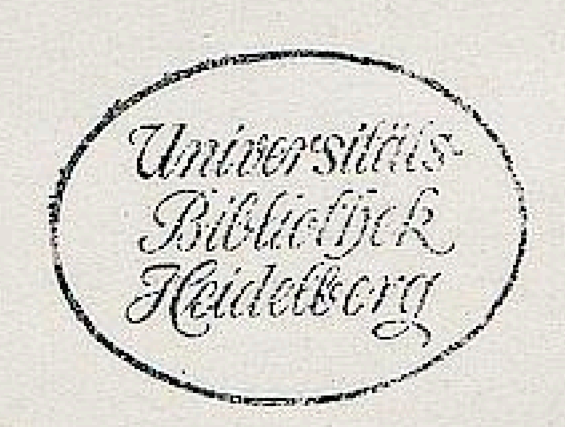


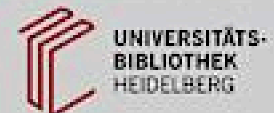
1·9·4·1

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART











Inhaltsverzeichnis des XXXV. Bandes

Abhandlungen

Bemerkungen

Besprechungen









Körper, Raum und Ton im frühen Mittelalter

Von

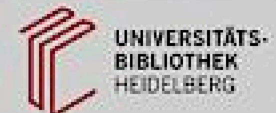
G. F. Hartlaub

I

Der einstimmige („monomorphe“) Kirchengesang, dessen inneren Zusammenhang mit dem Raumbau der altchristlich-byzantinischen Zentralkirche und Basilika, seinen Mosaiken, Miniaturen, seiner Kleinplastik und seinem Kunsthandwerk man erweisen könnte, blieb nach der Jahrtausendwende im wesentlichen dort erhalten, wo auch diese Kunstweise keine umwälzende Änderung erfuhr: im christlichen Osten. Im Bereich der westlich-abendländischen Kirche dagegen, vor allem nördlich der Alpen, wo die Wandlung zu dem geschah, was wir romanischen Stil nennen, hat auch die tönende Kunst jenen außerordentlichen Schritt gemacht, der mit dem Übergang zur Mehrstimmigkeit verbunden ist[1]).

Der große Übergang hier und dort, im Ganzen gesehen mit überraschender Gleichzeitigkeit einsetzend, d. h. in den letzten 2 Jahrhunderten des ersten Jahrtausends n. Chr., ist ein kennzeichnendes Beispiel dafür, wie aus dem gleichen als solchem schwer zu bezeichnenden Grundantrieb des Zeitgeistes sowohl auf der anschaulichen wie auf der tönenden Seite menschlichen Kunstausdrucks ein Umschwung erfolgt, dessen einzelne Eigenschaften sich wohl auf die gleiche Grundursache zurückführen lassen. Nicht immer ist es so, daß einem Umschwung hier ein ebenso tief gehender dort entspricht. Fälle sind denkbar, wo die innere Wandlung des Gemeingeistes hier tatsächlich einen Neubeginn zeitigt, der sich auch mit einem neuen Kennwort der Stilgeschichtsschreibung ausdrückt, während auf der anderen Seite nur eine Beschleunigung, Verstärkung der Entwicklungsrich-

[1]) Vgl. die Aufsätze des Verfassers in dieser Zeitschrift: „Musik und Plastik bei den Griechen“, XXX. Band, Heft 2, 1936; „Das Problem der Vergleichbarkeit“, XXXI. Band, Heft 3, 1937; „Zum Problem der Wiederholung in der Geistesgeschichte“, XXXII. Band, Heft 1, 1938; „Ewige Archaik“, XXXIV. Band, Heft 1, 1940; dazu: „Die Musik im Generalbaßzeitalter und ihr Verhältnis zum Barockstil“, in Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Jahrgang XVI, Heft 2.





tung oder auch ein gewisser Abbau, keine eigentliche Neubildung erkennbar wird. Eine Situation, wo gleiche Ursache Wirkungen zeitigt, die von außen gesehen nicht durchweg vergleichbar sind, haben wir z. B. in der Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts; selbstverständlich ist der Grund für eine solche Diskrepanz, die man nicht gewaltsam wegdeuten sollte, nur in der Sonderverfassung und Sonderentwicklung jeder Kunst als solcher in ihren besonderen geistigen und technischen Voraussetzungen, ihrer besonderen Stoff-Akkumulation und Evolution zu verstehen. Gegen Ende des 1. Jahrtausends liegt der Fall verhältnismäßig einfacher: die gleiche Ursache bringt Wirkungen, die auch in ihrer Tragweite und ihrer formalen Beschaffenheit einigermaßen vergleichbar bleiben. Die altchristliche Einstimmigkeit stellte gegenüber der antiken Musik eine Art von asketischer Vereinfachung dar; freilich bleibt das, da uns hellenistische und römische Musik wenig gegenwärtig sind, nur indirekt erkennbar. Dagegen hat sich der abbauende Antrieb der Zeit auf dem Felde bildender Kunst mit ungeheurer Sichtbarkeit ausgeprägt. Noch bis vor kurzem empfand man alles, was von der Spätantike über die Völkerwanderungszeit bis zu den Karolingern führt, durchweg als Verfall, sah man an der sog. byzantinischen Kunst nur die „Erstarrung". In der Tat ging ja auch eine eine Unsumme von einem bestimmten, bisher als selbstverständlich bejahten Kunstwollen und auch Kunstkönnen zu Grunde. So kommt es, daß die bildenden und tönenden Künste — trotz ihrer so verschiedenartigen Vergangenheit — um den Beginn der christlichen Weltepoche einigermaßen „gleichgeschaltet" anmuten, mag das Verhältnis der abbauenden und der historisch neubildenden Kräfte auch hier und dort im Einzelnen sehr andersartig gewesen sein. Von diesem im Großen und Ganzen stilmorphologisch mindestens ähnlichen Start wird sich herleiten, daß auch um das Jahr 800 n. Chr. der Zeitantrieb hier und dort noch eine vergleichbare Lage antrifft, mithin auch Wandlungen von gleicher Kraft und Bedeutung bewirkt. —

Für die bildende Kunst wird man den inneren Umschwung darin erkennen, daß sich das mächtige unverbrauchte Körpergefühl, die noch durchaus primäre uranfängliche Naivität, die besondere Wesenart des nordischen Menschen, den die Völkerwanderung auf den historischen Plan geworfen hat und der dann staatenbildend geworden ist, allmählich auch mit stärkerem Selbstbewußtsein aller jener Formen und Vorstellungen bemächtigt, welche Orient und Rom ihm mit den christlichen Lehren und Gesittungen dargereicht haben. Griechentum und Judentum im reichsrömischen Kulturverbande haben auf allen Gebieten des Denkens und des Gestaltens, des inneren und äußeren Erlebens Formen hervorgebracht, die sämtlich durch einen spätzeitlichen, entsagenden Zug gekennzeichnet sind, wie ja auch in sozialer Hinsicht es die tieferen besitzlosen Schichten, die

Armen, sind, welche das neue religiöse Bewußtsein tragen. Man muß sich vorstellen, daß die Forderungen christlichen Entsagens, Selbstbezwingung, Selbstverleugnung, daß die unsinnlichen, spätzeitlichen Vorstellungen vom Göttlichen und vom Jenseits, daß dies ganze Verherrlichen der Passivität und des Leidenden, wie es die Missionare nach dem Norden brachten und wie es die nach den alten Kulturstätten gekommenen Stämme der Völkerwanderung im Süden auch schon angetroffen hatten, ursprünglich gewirkt haben mögen wie Eis auf Feuer. Daß bei diesen auf naives Kraftgefühl, auf Sippen- und Stammesbewußtsein, auf Leib und auf Ehre gestellten „Barbaren" erst ganz allmählich aus einem bloß äußerlichen, bloß magisch verstandenen Annehmen der Taufe und Lehre so etwas wurde, wie eine christliche Gesittung — beruhend auf einer gewissen Brechung des Trieblebens, das freilich immer wieder in Umbiegungen aller Art sowie auch unverhüllten Ausbrüchen des Kraft- und Körperbewußtseins zum Durchbruch kam. Viele Jahrhunderte lang war im Norden das Bauen und Bilden kein eigentlicher schöpferischer Akt, ein Übernehmen fertiger immer weniger im ursprünglichen Sinne verstandener Formen, war die Mosaik-, Wand- und Buchmalerei ein Arbeiten mit fertigen Clichées, Modellen und Formeln, ein ständiges Kopieren auch — vergleichbar der Unbeweglichkeit gregorianischer Tradition —, wobei der Süden und noch mehr der Osten mit alten und neuen Mustern die Vorbilder abgab, bis die Zeit Karls des Großen für die deutschen Räume geradezu so etwas wie eine bewußte Renaissance der römischen Spätantike brachte. Was neu entstand, bildete sich gleichsam unwillkürlich; das Unvermögen und die Notgedrungenheit wurden da produktiv, und gerade die Urheber von Meisterleistungen — etwa auf dem Gebiete der Buchmalerei — glaubten sich wohl weniger im Neuen, als in der Sorgfalt und Pracht der Ausführung, in der Geschicklichkeit der Kombination alter Elemente auszuzeichnen.

Strzygowski wollte noch in der eigentlich romanischen (Hamann spricht von vorromanischer) Baukunst um und nach der Jahrtausendwende keine „Urzeugung" erkennen, sondern Einflüsse des christlichen, zum Teil auch nichtchristlichen Ostens nachweisen. Gerade die Neuerungen des romanischen Kirchenbaus scheinen zum Teil vorweggenommen durch gewisse sehr viel frühere Leistungen klösterlicher Architekten im syrischen Hauran, in Kleinasien und Nordafrika. Aber selbst wenn es sich wirklich um Fortbildungen handeln sollte, bleibt doch gerade bei all dem Neuartigen, was gegen Ende des 1. Jahrtausends dem alten basilikalen Schema zugefügt scheint, ein entscheidender schöpferischer Anteil des nordischen Menschen unbezweifelbar. Mögen einzelne Formmuster, einzelne Baugedanken und Kombinationen auch jetzt noch übernommen sein, bezw. auf den Osten indirekt zurückgehen, möge der nordische Sinn

auch ohne all diese Anregung gestaltlos geblieben sein, entscheidend bleibt, daß jetzt — und nicht früher oder später — einschneidende Wandlungen und Synthesen in praktischer wie in schlechthin ästhetischer Hinsicht stattfanden, daß man jetzt erst die verhältnismäßig primitive und dürftige Kirchenbaukunst, provinzielle Ausbreitung des christlichen Ostens mit den schon früher im Orient vorgedachten Baugedanken durchsetzte. Rein praktische Anlässe, wie sie in den Bedürfnissen des angewachsenen Klerus, der Heiligenverehrung und anderen Ansprüchen gegeben sein mögen, widersprechen dem nicht; sie sind im Grunde nur — auf ihrer eigenen Ebene — Ausdruck des gleichen inneren Zeitimpulses. In jener Änderung und Umgestaltung setzt sich doch mit einem Selbstbewußtsein, wie es sich auch politisch in den germanischen Staatenbildungen der Merovinger, Karolinger und schließlich der sächsischen und salischen Herrscher kristallisiert, das Kraft- und Körpergefühl, die naive Anschauungskraft, das besondere Willens- und Gefühlsleben eines aus dem Kindheits- in das Jünglingsstadium eintretenden nordischen Menschenschlages durch und in der Art, wie er die Überlieferung neu versteht, bewährt sich schließlich das Völlig-Eigene, nur hier und nirgends anders Denkbare.

Das Karolinger-Reich, den römischen Imperiumsgedanken in noch durchaus restaurativer Absicht vorstellend, versteckt in seiner uranfänglichen künstlerischen Produktion das eigentlich Junge, Neue noch stark in dem mehr Wiederherstellenden. Die sog. karolingische Renaissance ist eine typisch „postbarocke" Reaktion: ein letztes Wiederherstellen im rückwärtsschauenden Sinn, dem dann bald ein wirklicher Neubeginn folgt (wie der Akademismus des 18. und 19. Jahrhunderts nach Barock und Rokoko). Mit dem 10. Jahrhundert, mit dem Sachsenreich in seinen zunächst mehr autarken Anfängen, hat sich das Neue endgültig verfestigt. Die Geschichte der mittelalterlichen Kultur, die Geschichte des römischen Reiches deutscher Nation hat endgültig begonnen. In der bildenden Kunst finden wir ausgeprägt, daß der nordische, vom Christentum nunmehr bis zu einem gewissen Grad durchdrungene Volksgeist sein Schicksal selbst in die Hand nimmt. —

Jedes kunstgeschichtliche Handbuch belehrt über die Errungenschaften im Grund und Aufriß der basilikalen Kirchenbaukunst, über die Wandlungen des Innen- und des Außenbaues, die im 8. und 9. Jahrhundert kraftvoll einsetzen, um sodann nach der Jahrtausendwende einen entfalteten Baustil darzustellen, der mit dem altchristlichen nur noch das durchklingende basilikale Schema gemein hat, im übrigen aber sich als ein Neues ausgibt, für das die Bezeichnung romanisch, wie oft betont worden ist, besser durch germanisch zu ersetzen wäre. Dies bedeutet nicht, daß die entscheidenden und frühen Leistungen des romanischen Stils auf

heutigem deutschem Gebiet entstanden sind. Man hat sogar den Anteil Deutschlands am romanischen mehr als eine Abwandlung, eine Sonderromanik verstehen wollen — ganz ähnlich wie später die Gotik. R. Hamann meint, daß die deutsche Kunst in der spezifischen Stilentwicklung des Mittelalters gegenüber dem Westen rückständig sei und verspätet. Die Nachwirkung der karolingischen Renaissance auf deutschem Boden habe eine Freiheit geschaffen, die sich dem Durchführen strenger Stilbindungen im Sinne des Mittelalters hinderlich erwies und nur zur Ausbildung der deutschen Sonderromanik führte. Die vollständige Verwirklichung romanischer Baugedanken sei im Westen erfolgt. Demgegenüber ist aber nicht zu übersehen, daß die entscheidenden Gegenden der Frühromanik (und auch der späteren Frühgotik!) im Westen von Germanen durchdrungen waren, ganz ähnlich wie auch die Lombardei.

Auf jeden Fall ist es gegenüber dem spätantiken christlichen Endzustand der basilikalen Kunst die Kraft junger nordischer Völker, die den großen Umbruch, die große Erneuerung bewirkt. Der typische Umschlag aus einer „postbarocken" Abbaustufe in den Neubeginn einer wieder (relativ) archaischen Kunst, die auf monumentale Massenform bedacht ist, wäre ohne die Germanen nicht möglich gewesen.

Daß es sich in der bildenden Kunst vom 8. bis 12. Jahrhundert um ein Stilphänomen der periodisch wiederkehrenden Archaik handelt, hat auch R. Hamann in seiner Kunstgeschichte nachgewiesen. Freilich verkörpert sich das Archaische niemals wieder in jener reinsten, psychologisch streng ableitbaren und auch durch das Zeichnen des Kindes erhärteten Ausprägung, wie wir dies bei den frühen Ägyptern und bei den (völkisch ja völlig anders gearteten) frühen Griechen finden. Wenn wir in den nordischen Völkern das eigentlich Junge und Frühe des neuen Formgefühls erblicken können, so bleibt doch ungewiß, ob diese — eben als nordische Menschen und Wandervölker — überhaupt a priori jenes reine sinnliche, statisch-mathematiche Körpergefühl des Südländers besessen haben, das bei diesen einst zu so typischen Ausprägungen der Frühformen geführt hatte. Sei dem nun wie ihm wolle: schon bevor die nordischen Stämme der Völkerwanderung mit der eigentlich spätantiken Mittelmeerkultur in Berührung kamen, schleppten sie wohl aus ihren z. T. ja innereurasischen Ursitzen (etwa in der Ornamentik der Geräte und Schmuckstücke) manches Formgut mit sich, das nicht eigentlich anfänglich und archaisch im strengen Sinne ist, sondern über die Ränder ausgereifter Kulturen in die Steppe hinübergetreten und damit Nomadengut geworden war. Wir denken an das riesige Verbreitungsgebiet der sogen. Tierornamentik. Auch dies ist freilich hypothetisch. Gewiß aber bleibt, daß die vom Norden kommenden oder in Nordeuropa wartenden Völker das ganze riesige Erbe einer

spätbarocken und christlich-postbarocken Kunst erbten, und daß sie diesen Formen und Vorstellungen gegenüber — eben als nordische, dem „Nebel“ entstiegene Völker — eine viel weniger klare und starke, primär-plastische Anlage gegenüberzustellen vermochten, als etwa die „dorischen“ Griechen es selber getan haben, die trotz der Erbmasse eines spätzeitlichen ägäischen, kretisch-mykenischen Barock oder Postbarock seit der homerischen Zeit doch (sogar auf Kreta selbst) ihre eigene streng bäuerliche Archaik auszuprägen verstanden hatten. Die neue christlich-nordische Kunst verwirklicht sich nicht ohne die Zeugnisse jenes spätantiken unsinnlichen unendlichen Raumbewußtseins, das wir gekennzeichnet haben und das dem Christentum am tiefsten entsprach, nicht ohne die Vorstellungen dieses Christentums selber, von denen wir oben bemerkten, daß sie der neuen Naivität gegenüber wie Eis auf Feuer wirken mußten. Da das neue „unendliche“ Raumgefühl zudem vielleicht in einer geheimnisvollen Affinität zu dem unstatischen Bewußtsein der Wander- und Nordvölker überhaupt stand, war die Anlage zu einer ächt archaischen und naiven Verwirklichung, wie sie an das Körperhafte und Begrenzte, Tastbare und Meßbare gebunden ist, von Anfang an g e b r o c h e n. Eine archaische Gestaltung auf christlich-asketischer Grundlage: das ist ja an sich schon eine contradictio in adjecto. In der Praxis ist es so, daß wir die ächten Merkmale des Archaischen wohl hier und da durchschlagen sehen: manche zeichnerische Einzelheit der Miniaturen und Wandbilder, manches Detail der Reliefs und der Freiplastik im 11. und frühen 12. Jahrhundert läßt sich ohne weiteres der frühgriechischen und ägyptischen Formensprache vergleichen (etwa der Braunschweiger Löwe mit etruskischer Tierplastik, Einzelheiten der Nowgoroder Bronzetür sogar mit Beninbronzen, Stellen in Tragaltären und Niellos mit archaischen Vasenbildern usw.), vieles kommt ihr nach Flächenzwang, Blockzwang und im Sinne einer ideoplastischen Zeichnung unheimlich nahe — aber gleich daneben stehen Dinge, die nicht nur die Kenntnis spätantiker Reliefkunst mit ihrer Aktdarstellung und Gewandbehandlung, ihrer malerischen Perspektive und Raumsymbolik verraten sondern überhaupt nicht aus einem naiv-„haptischen“ Körpergefühl heraus geboren zu sein scheinen. Neben ächt altertümlich frontaler, blockhafter Gestaltung stehen freie Verkürzungen, Wendungen, steht das ganz unarchaische Dreiviertel-Profil, steht ein Ignorieren des Reliefgrundes (vergl. die bekannten Erztüren des 11. Jahrhunderts). Das Archaische muß erst erobert werden: Chartres (um 1100) ist viel archaischer und strenger als das mit antiken Vorbildern versetzte jung-alte Mischprodukt von St. Gilles in Südfrankreich. Und auch innerhalb der Reife des eigentlich romanischen Stils um und nach 1100 bleiben neben eigentlich reif-archaischen Formbeständen viele Reste einer ganz anderen Vorstellungsweise — wobei be-





dacht werden muß, daß die postbarocke Spätantike durch die immer wieder einwirkende byzantinische Kunst stets gegenwärtig blieb[2]).

So läßt sich die romanische Plastik und Malerei nur als eine relativ und gebrochen archaische, als eine typisch „neoarchaische" verstehen. Aber auch die Baukunst, so ausgeprägt und typisch archaisch, so „ägyptisch" oder „dorisch" sie in manchen Zügen anmuten mag, muß doch sogleich mit der Bewältigung von Aufgaben beginnen, die als solche eigentlich am Ende einer Entwicklung zu stehen pflegen und diesmal auch wirklich — in der Kunst der „christlichen Antike", ihrem westlichen wie ihrem byzantinischen Bereich — gestanden hatten! Dies charakteristische Haften am rein Quantitativen, Massenhaften, Tastbaren, wie es eigentlich der noch frühzeitlichen Seelenlage des neu in den Kulturbereich tretenden Volkes entsprochen hätte, muß sich von Anfang an mit Raumproblemen auseinandersetzen und zwar solchen, die gerade aus dem spätantik-körperfeindlichen Bewußtsein geboren sind. Das bringt in die gesamte vorromanische wie eigentlich romanische Architektur eine eigentümliche Spannung, einen Dualismus, der sich freilich auf die Dauer nicht als hemmend, sondern eher als vorwärtstreibend erwiesen hat. Die Wucht geschlossener Massenkörper, mit ihren geringen Öffnungen, ihrer Massivität, vom alten horror vacui beherrscht, muß doch den Innenraum, das Leere umschließen, konstruktiv für ihn da sein. Vom Anfang an ist das Erlebnis der Masse kein rein statisches wie in Ägypten, sondern ein schwerfällig dynamisches gegenüber den reinen Flächen und Geraden, die sich im rechten Winkel begegnen wie in Ägypten und im Dorismus; herrscht von Anfang an im Außenbau die unruhige tiefensuchende Kurve — genau wie in Zeichnung und Relief immer wieder mit der eigentlich archaischen, d. h. raumlosen Stofflichkeit des Grundes die Vorstellung einer dritten (mindestens symbolisch angedeuteten) dritten Dimension kämpft. So wirkt sich die neue christlich-germanische (so darf man sie wirklich nennen) Körperempfindung sogleich darin aus, daß sie, wo die Ägypter nur einfach Masse und Grenze setzten, vielmehr eine — freilich ganz massengebundene — Kraft und schon eine gewisse Bezugnahme auf das Grenzenlose zum Ausdruck brachte. In den mageren Raumverschlag der altchristlichen Basilika mit ihrem gleichsam spannungslosen Verlauf brachte man Körper, Kraft, Masse und Bewegung, Schwere und Richtung zugleich. In Momenten wie Verdoppelung der

---

[2]) Man könnte bei solchen Details auch noch an jene vorarchaische (primitive), noch ungesetzmäßige Eindruckskunst denken, die z. B. in ostasiatischer, auch sumerisch-babylonischer Frühkunst nachwirkt und die auch im prädynastischen Ägypten erkennbar ist, bevor die eigentliche, einem entwickelten Begriffswesen entsprechende Archaik einsetzt.

Querschiffe und Chöre, Einbeziehung der Türme an Westfront und Vierung, Massengruppierung, Massenstaffelung des Außenbaues, Schaffung von Seitenschiffseingängen, Einführung des Pfeiler-Säulenwechsels, Beginn einer Pfeilergliederung mit Vorlage und Diensten, Ausbildung eines quadratischen Grundrißsystems, Durchwachsen der Schiffe durch das Querschiff zwecks Chorerweiterung im zentralen Sinne, Schaffung von Krypten mit Chorbühnenerhöhung verbindet sich überall — getragen von neuen kultischen Bedürfnissen des Klosterkirchendienstes — die Lust an kämpferisch-kontrastierender Gliederung, an Spannung und Gegensatz mit dem archaischen Gefühl für den Ausdruckswert des Solid-Massiven, für den Körper des Steines und seine latenten Kräfte an sich: mit derselben kindlich heldischen, kämpferischen Sinnlichkeit, die sich gegenüber den asketischen Kräften der Vergangenheit wieder durchsetzt. Es ist bemerkenswert, daß das Leere, Schweigende, Einheitliche des basilikalen Raumes schon in dem berühmten Plan von St. Gallen durch zahlreiche Raumkompartimente durchbrochen und aufgeteilt ist — eine naivere Sinnlichkeit sucht wieder das Meßbare, Tastbare, Über-Sichtliche — und wenn auch die dekorative und figürliche Plastik an dem durchbrochenen Flächencharakter festhält, so setzt sich doch auch hier eine viel derbere Stofflichkeit des Empfindens durch und das wiedererwachte Gefühl für das Schwellende, für Hebung und Senkung, immer lebendige Bewegtheit der Masse hält sich an die Modellierung des Baukörpers im Ganzen. Tatsachen wie das Werden des romanischen Baustils entsprechen natürlich auch Neubildungen in der Malerei. Ein Vergleich etwa schon der ottonischen Miniaturen mit karolingischen oder früheren „byzantinischen" zeigt die monumentale Verfestigung, das Verankern der Formen in einem mindestens nach „Plänen" (nicht perspektivisch!) symbolisch angedeuteten Raum gegenüber einem planlosen, bodenlosen Schweben der Figuren auf einer Ebene, die ebensogut der unendliche Raum sein kann. Er zeigt eine Neigung zu mehr symmetrischer Ordnung statt des einsinnigen Dahinfließens christlich-antiker Zeichnung; vor allem fehlt der Zeichnung etwa von den Karolingern an jenes merkwürdig Skizzenhafte, Impressionistische, wie es Wickhoff z. B. an der Wiener Genesis betont hat, und wie es wohl bei den nicht als Kopien zu betrachtenden Handschriften der Jahrtausendmitte am auffälligsten ist.

Alle solche formale Erneuerungen im Sinne einer wirklichen Archaik und Gebundenheit bedeuten aber nicht, daß der leibfeindliche Impuls des spätantiken Christentums wieder in neuer derber Naivität erstickt oder nur auf die äußere Aufgabestellung beschränkt worden sei. Wie damals von einem christlich-antiken, so kann man jetzt von einer christlich-germanischen Synthese oder Symbiose reden, die allerdings die erstgenannte





Verschmelzung zur Voraussetzung hat und für die ein Werk wie der Heliand die beste Entsprechung bildet. Verschmelzen auch am reinsten in Frankreich die drei großen Ausdrucksgedanken des ersten Jahrtausends — der Turm als reine Höhenstrebung, der byzantinische Kuppelzentralbau als ruhender Raum an sich — zu einer gliederreichen vielgestuften monumentalen Körpererscheinung, so bleibt doch die neue dualistisch-asketische Sinngebung des Innenraumes trotz zeitweiliger Trübungen auf die Dauer die gleiche. Auch die romanische Plastik und Malerei geht nie wieder verloren, jeder Grundunterschied antiker und christlicher Kunst: alle sichtbare, endliche, diesseitige Form, auch die wieder massiv und selbstgefällig gewordene des Romanischen, bewahrt ihre geheime Bezogenheit auf das Unsichtbare, Unbegrenzte, Jenseitige, mag dieses zunächst sich nur im Innenraum als ruhendes Raumgeheimnis darstellen, wie in der romanischen Periode, oder zuletzt auch im Außenraum, welcher dann Beides, Masse und Innenraum, in sich saugt, die sich ihr opfern, sich in ihr auflösen — wie schließlich in der Gotik.

Die neue Darstellung des Blicks und zwar nicht des auf ein sichtbares Konkretum, sondern auf ein Über-Sinnliches willensmäßig bezogenen, fast könnte man sagen sehn-süchtig gerichteten Blicks begann schon in Plastik und Malerei der spätrömischen Jahrhunderte. Sie ist auch in der romanischen Epoche nicht wieder verloren gegangen. Auch die wieder materialistisch gewordene, wieder flächen- und blockgebundene Haltung der Figuren bewahrt jene schwer definierbare Bezogenheit, die sich zunächst nicht irgendwo als körperliches Streben ausdrückt, sondern eher den Charakter eines „gebannten Starrens“ zeigt — wodurch sich wieder unsere neo-archaische Stilstufe von der Archaik und Krystallinik des frühgriechischen und ägyptischen Bildens grundlegend trennt. Bis dann später die rotierende Hinaufbewegung des gotischen Figurenwerks einsetzt, die auch noch keinen Willensakt, sondern ein mehr passives Hingerissensein bedeutet, Hingerissensein in den wirbelnden Auftrieb der architektonischen Formen, deren Zuspitzung nichts anderes als unbewußtes Formsymbol für Übergang sichtbarer Form in eine unsichtbare Dimension bedeutet. Diese letzte Bezogenheit schlechthin, sie sollte auch nicht schwinden, als die Renaissance eine neue Erdgebundenheit, Diesseitigkeit schenkte, als die Horizontale im Süden wieder die Herrschaft aufnahm, als der Schönheitskanon altrömischer Plastik die Figuren wieder beeinflußte und als für einen Augenblick Menschengestalt und menschengemäße Form als Maß im architektonischen Ganzen wieder selbständig zu werden schienen. Nur weniger passiv, beherrschter und willentlicher strebt dieser Leib dem Unleiblichen zu, berauscht sich die architektonische Masse des Barocks in einem sinnlich-übersinnlichen Streben: Eigenschaften, die unbemerkt bleiben, wenn man ein Werk für

sich betrachtet, die aber sofort nachprüfbar werden, wenn man Vergleichbares aus der Antike danebenhält.)

II

Gerade diese Bezogenheit, dies zutiefst schon Unantike, Unheidnische der nachrömischen Kunst macht der Musik den Weg frei. Was dort zutiefst als ein Negativum sich auswirkt — ewiger unwiderlegbarer Verlust gegenüber der Antike — wird hier ein Positiv-Schöpferisches. Man hat die Musik die christlichste aller Künste genannt. Das Reich der Musik, besser ihre Aufstiegsmöglichkeit in sonst wohl für immer verschlossen gebliebene Zonen, konnte sich erst eröffnen, als mit der Spätantike die leibgebundene Bewußtseinslage sich zu zersetzen begann. Ein Unsichtbares, polar dem Sinnlichen Entgegengesetztes begann an der selbstherrlichen, selbstgenügsamen sinnlich klaren Form zu zehren: durch diese neue Sinngebung des leeren Raums wurde der eigentliche Raum der Musik frei. Das Nur-Hörbare entfaltete sich erst in der neu erschlossenen Sphäre des Unsichtbaren. Die „Plastik" wechselte hinüber in das Reich der Musik. In der eigentlich gregorianischen, altchristlichen Zeit konnte wegen der allgemeinen, mehr negativistischen, rückwärtsgerichteten Abbautendenz, die sich auch in der asketischen Monophonie des Gesangs äußerte, diese neue Möglichkeit der Tonkunst sich nur erst andeuten. Nunmehr da die bildende Kunst einen neuen Kreislauf begann, konnte auch die Musik auf gänzlich neuer Ebene beginnen. Die allgemeine schöpferische Energie, der neue Auftrieb, in den bildenden Künsten immer durch das Christentum innerlich widerspruchsvoll bleibend, eroberte sich allmählich in der Musik ihren eigentlichsten angemessensten Stoff und sollte noch einmal im Laufe der Jahrhunderte, wenn erst das riesige Formerbe der antiken Kunst aufgezehrt sein würde, dieser jetzt noch jungen unentwickelten Kunst zum Siege über alle verhelfen.

Der Übergang aus dem fast regellos-Improvisatorischen in ein System geordneter Spannung, wie wir ihn an den Miniaturen beobachten und wie er sich übrigens auch in der eigentlichen Schriftentwicklung nachweisen ließe, hat verschiedene Entsprechungen in der Musikgeschichte. Gegen Ende des Jahrtausends macht die Tonkunst des Abendlandes die ersten Schritte, um aus einem Stadium mündlicher Überlieferung des Kirchengesangs mit bloßen abstrakten Winken, Akzent-Neumen als Gedächtnishilfen zu einem System der Verfestigung musikalischer Erfindung durch eine bestimmte Notierung zu gelangen: wie haben die Anfänge der Diastematie, der anschaulichen Höhenlagerung der Neumenzeichen (erste Notenlinie 986 nachweisbar) und damit den Beginn jener bedeutsamen Entwicklung bis hin zur Mensuralnotation der freien (gotischen) Mehrstimmigkeit, die nicht nur eine Fixation der Höhenanlage sondern auch des

Zeitwerts der einzelnen Töne nötig machte. Naturgemäß beginnt damit und mit der Rücksicht auf das Mehrstimmige auch fast unmerklich die rhythmische Freiheit des frühen gregorianischen Singens hinzuschwinden. Wenn wir im 11. Jahrhundert den Reim als ein neues Kunstmittel im lateinischen Kirchenlied finden, so weicht damit der freie Prosarhythmus der alten Sequenzen dem metrischen Prinzip — wobei das dichterische Metrum, Vorstufe musikalischer Mensuriertheit, wohl nicht zufällig ungefähr gleichzeitig eindringt.

Wenn man beginnt, die Notierung der Töne und ihrer Abstände mehr zu fixieren, wenn die Anfänge der sog. Solmisation für die Ganz- und Halbtonabstände dem diatonischen System der Kirchentonarten feste Gedächtnishilfen schaffen — bei allem, was man an die Namen Hucbald, Guido von Arezzo und andere knüpft —, auch bei der strengen Symmetrie des Hucbaldischen Hexachordsystems: überall waltet derselbe Grundantrieb zur Verfestigung und Verspannung. Im Grunde ist es auch dieselbe Tendenz, wenn man jetzt den alten ursprünglich wortlos gelallten Tonfigurationen, oft ziemlich regellosen Tonguirlanden der Tropen und Sequenzen Worte unterlegt, wodurch ihre Melodien mehr fixiert, verselbständigt und an den Wortleib gebunden werden. In der bildenden Kunst kennt man auch eine solche Unterlegung: überall, wo das sonst freie Ornament (das „Melisma" in der bildenden Kunst), statt länger Selbstzweck zu bleiben, Inhalte in sich aufnimmt, insbesondere die Menschengestalt, die sich dem ornamentalen Gefüge einfügt, ohne doch an ihrer Bedeutung zu verlieren. Ein Prozeß, der hier schon früher als in der tönenden Kunst beginnt — man denke an die irischen Miniaturen. Die Tatsache, daß sich in den ländlichen Klosterkirchen, die an Stelle der römischen Stadtbasiliken getreten waren, die Körperschaft der Geistlichkeit vervielfältigt, ihre Aufgaben vermannigfacht haben, mag auf beides, die Ausbildung der gebauten Chöre in der Architektur wie der gesungenen Chöre in der Musik Einfluß genommen haben. Die Erweiterung des basilikalen Grundrisses entsprach der Erweiterung der Liturgie durch Sequenzen, Tropen usw. Entscheidend bleiben natürlich für die musikalische Wandlung die nicht nur praktischen, sondern mehr noch auch musiktheoretischen Anfänge der Mehrstimmigkeit im 8. und 9. Jahrhundert, die man Organum nannte, „Orgel", wohl im Zusammenhang mit der Tatsache, daß dieses erst jetzt in den Kirchendienst eingeführte Instrument zunächst für einfache orgelpunktartige Begleitung der Singstimme benutzt wurde, bis dann eine andere Singstimme selber diese Rolle übernahm: die langen, schweren, würdigen, gleichsam erdverbundenen Stillstände der Unterstimme auf gewissen Haltetönen — dem Gewicht der Horizontalität und Erdnähe romanischen Kirchenbaus mit

seinem cthonischen Kryptenwesen vergleichbar[3]). Die Einführung des Orgelinstrumentes und des gesungenen Organums in die Kirche, beides sind jedenfalls bezeichnende Erfindungen einer Zeit, die in der Baukunst den romanischen Stil „erfand". Einer Zeit und eines Raumes! Denn auch die Anfänge der Mehrstimmigkeit liegen auf außerdeutschem, westlichem Boden. Deutschland selbst hat sich merkwürdig lange, bis zirka 1400, von der mehrstimmigen Übung fern gehalten. Impulse, die sich hier auf dem Gebiete der Baukunst und der ihr dienenden Künste verspätet und mit einiger Rückständigkeit gegenüber dem Westen verwirklichten, haben auf deutschem Boden ihr musikalisches Korrelat überhaupt nicht oder kaum gefunden! Beides, die Verspätung und das vollständige Ausbleiben, zeigt einerseits wieder die innere Zusammengehörigkeit beider Auswirkungen und läßt andererseits gewisse besondere Eigenschaften des deutschen Kulturbodens vermuten. Richard Hamann sieht in Deutschland eine Bevorzugung des Menschlichen vor dem Repräsentativen; eine besondere Achtung vor der privaten Einzelperson, eine Ablehnung der übergreifenden Bindungen habe es mit sich gebracht, daß erst im späten Mittelalter die individualistischen Neigungen der Deutschen (gestärkt durch die besonderen Überlieferungen karolingischer Renaissance) sich an der Überwindung des rein Mittelalterlichen beteiligen konnten zugunsten des Kommenden. Auch die großen frühgotischen Portalsysteme sind in Deutschland ja nur nachgestammelt worden; der Nachdruck lag in grandiosen Einzelheiten eigenwilligen Persönlichkeitsausdrucks. Sollte es damit zusammenhängen, daß in Deutschland auch die Mehrstimmigkeit, weil nicht „natürlich" und dem Wesen der Einzelstimme widersprechend, so schwer erst Eingang gefunden hat? Beachtet sei, daß in Italien, wo die Rückständigkeit und Abhängigkeit noch größer erscheint und wo der basilikale Typus mit freistehenden Türmen fast rein erhalten bleibt, eine Entwicklung zur Mehrstimmigkeit, jedenfalls während dieser romanischen Jahrhunderte gleichfalls ausbleibt (die Anfänge, die dann in der ars nova des Trecento zu verzeichnen sein werden, liegen auf weltlichem Gebiet).

Man halte die gewissermaßen entwicklungslose altchristliche Basilikasäule, leblos, einschäftig, röhrenartig wie sie ist, neben die typische

[3]) Es ist hier nicht der Ort, nach den Vorstufen dieser durchgeführten Mehrstimmigkeit, die natürlich von Heterophonie im antiken Sinne streng unterschieden werden muß, zu untersuchen. Es wird auf Berichte über mehrstimmiges Singen bei nordischen Völkern hingewiesen; andrerseits mutmaßt man bei dem starren Parallelorganum der sog. Diaphonie Anregungen morgenländischer Musikpraxis. Für uns ist nur interessant eine gewisse Parallele zur Kunstgeschichte: findet man doch, wie wir sahen, einige Neuerungen des romanischen Stils schon im christlichen Orient Jahrhunderte früher vorgebildet und glaubt man doch andrerseits auch an einen Einschlag des Altnordischen in der Stilsynthese romanischer Kunst.

Entwicklung des noch einfach gegliederten romanischen Pfeilers mit seinem Pfeilerkern und seinen Vorlagen: hier hat man genau das Verhältnis des altchristlichen Unisono zu dem, was man zweistimmiges organum und Diaphonie nennt mit ihren großen unverbundenen parallelen Intervallschritten oder einfachen Gegenbewegungen, immer konduktisch Note gegen Note, immer mit gemeinsamem Textwort für die gleichzeitig erklingenden Stimmen. Erst der spätere zwei- bis dreistimmige Discantus (12. Jahrh.) mit seiner in kürzeren Schritten den cantus firmus umspielenden Oberstimme wird dann ganz sinnfällig diamorph. Er genügt hörbar einer inneren Differenzierung der sinnlichen Empfindung, die ja auch in dem Verhältnis je zweier Seitenschiffe zu einem Mittelschiffsjoch sich ausprägt, einer Trennung zugleich von mehr konstitutiven und dekorativen Teilen, wie sie ganz allgemein die spätere Entwicklung des romanischen Baues und seiner einzelnen Glieder kennzeichnet. Man beachte, wie sich anstelle des spannunglosen, einheitlich-einsinnigen Raumstrebens der Basilika das quadratische System des Grundrisses mit seinen Querbindern durchsetzt, und im Zusammenhang damit, mit dem Pfeiler-Säulenwechsel und dem Beginn der Wölbung jene berühmte Zuordnung von zwei Seitenschiffsjochen zu einem Mittelschiffsquadrat: das sogenannte gebundene System mit seiner Symmetrie (die ja auch dem Musiksystem des Zeitalters eigen ist). Man vergleiche damit, wie in die einsinnige Flucht des cantus planus (firmus) die Begleitstimme und damit die querverbindende Hemmung, die gleichsam räumliche Beziehung auf ein gleichzeitig Mitgehendes, parallel oder in rhythmischer Gegenbewegung Kon-sonierendes tritt. „In schweren, gleichmäßigen, in sich beruhenden Schritten bewegen sich die Stimmen nebeneinander her". „Die gleichgebauten Klänge stehen ganz isoliert, ohne Beziehung" (Ficker). Man glaubt ein romanisches Kirchenschiff zu sehen. Hier wie dort haben wir das für die archaischen Verhältnisse konstitutive Prinzip des Koordinativen erfüllt: nicht in dem Sinne wahlloser Häufung des Nebeneinander bei den begriffslosen Primitiven, auch nicht im Sinne eines müden abgespannten Wieder-Zerfallens in unverbundene Einzelteile, wie in gewissen Teilen des Postbarock, sondern eben ächt archaisch: als ein bedächtiges Koordinieren schon größerer Einheitsblöcke, die nicht ohne synthetisches „Be-Greifen" zusammengekommen sind, aber sich doch geschlossen halten, als eine Zuordnung, die schon Spannung und Gegensatz als Möglichkeit enthält, aber sie noch bändigt und bindet.

Auf der Stufe des frühen organum, dem man etwa die noch ungewölbte Pfeilerbasilika vergleichen könnte, bewegt sich bekanntlich die den Tenor begleitende Stimme in parallelen Quarten und (seltener) Quinten, mündend in Quinten und Oktaven. Diese Intervalle allein wurden als per-

fekte, als konsonierende empfunden — Theoretiker der Zeit sprechen von der Süßigkeit eines solchen Organum —, die Terzen und Sexten im allgemeinen als unvollkommen und dissonant, während wir gerade umgekehrt die Quarte und Quinte als eigentümlich leer und nach Ausfüllung verlangend empfinden, die Terz als das eigentlich Erlöste und Erfüllte, das Menschliche gegenüber dem Kosmischen, Transzendenten, Altertümlich-Feierlichen. Es muß auch bedacht werden, daß Quart, Oktav und Quint — seien sie nur starr parallel gebraucht oder in auseinandertretenden und wieder schließenden Folgen — gerade in ihrer Vollkommenheit nicht so sehr als kontrapunktische Stimmführung zum Bewußtsein kam; der Verschmelzungsgrad ist so groß, daß der eigentliche Akt der Differenzierung mehr theoretisch bleibt, während in praxi nur mehr eine allgemeine Kräftigung, ein Massiv- und Kompaktwerden der Tonlinie erfolgt, die gleichsam aus einer dürren Tonsäule zum romanischen Tonpfeiler geworden ist. So ist es erklärlich, daß das eigentliche Organumzeitalter in der Malerei der Wände und Bücher im ganzen noch durchaus flächenhaft bleibt; der diamorphe Antrieb wirkt sich in keiner Weise schon in der Richtung aus, daß raum- und körperschaffende, tiefenbildende Gegenkräfte mit der Flächendarstellung (und ihrem symbolischen unendlichen Raumgrund) in Kampf geraten. Dies bleibt erst dem Zeitalter der Dreistimmigkeit vorbehalten, wo der einfach diamorphe (diaphone) Antrieb schon zum Polymorphismus weitergeschritten ist. Erst im späteren Organum und im Diskantus mischen sich häufiger andere kleinere Intervalle ein, wandelt sich auch die Empfindung für Sexte und Terz als unvollkommene Konsonanzen — und dies wiederum mag, wenn wir wieder auf die Baukunst schauen, eine gewisse Analogie in der Einführung der Wölbung haben, die die Gegensätze und Abstände von Horizontale und Vertikale verschleift, zusammenzieht und überbrückt, bis dann die Frühgotik durch Aufgaben der quadratischen Bindung im Grundriß tatsächlich kleinere Intervalle (Pfeilerabstände und Raumeinheiten) schafft. Es sei aber allen solchen Übereinstimmungen gegenüber beachtet, daß, während die „romanische Musik" mit ihren großen Intervallen auf unser Gefühl seltsam heilig und streng einwirkt, also die Tendenz des Diamorphen der feierlichen Monotonie höchstens mehr Körper und Ausdehnung gibt, die romanische Kunst solchen Eindruck nur anfänglich mit ihrem figuralen Schmuck hinterläßt, während die Baukunst mit ihren gleichfalls einfachen Raum-Intervallen, auch ihrer charakteristischen Blockgebundenheit von uns eine eigentliche Umstellung unseres natürlichen Gefühls nicht verlangt. Sie mutet uns jedenfalls als Baukunst sehr bald nicht mehr eigentlich altertümlich an; ihre „Perfektheit" hat darum im 19. Jahrhundert so viel rein künstlerische Anregung geboten — was man bei Organum, Diskantus und Konduktus höchstens erst von der allerjüngsten Zeit

sagen kann. In der Musik also von 1200 bis heute ein kaum faßlicher Bewußtseinswandel; in der Architektur nichts dergleichen. Malerei und Plastik halten die Mitte. Wieder erfassen wir an dieser Stelle das, was wir als immanente und unabhängige Entwicklung der Einzelkünste bezeichnet haben, ihre selbständige und unvergleichbare Art, dem „Zeitgeiste“ zu genügen. Wir haben betont, daß die neu auf die historische Bühne gekommenen nordischen Völker trotz der Berührung mit der Spätantike und der aufgezwungenen Auseinandersetzung mit dem Christentum zunächst naiv und körpersinnlich bleiben mußten, in ihrer Bewußtseinslage den alten Ägyptern oder frühen Griechen doch näher als den spätrömischen Christen. Ihrer Sinnlichkeit mußte die bildende Kunst — als schaubar und tastbar — fürs erste die breitere Angriffsfläche bieten und wenn die innerliche Musik unter dem neuen christlichen Sternbild dennoch (trotz ihrer anfänglich mehr abstrakten Wirkung) den in der Folge gewaltigen Schritt zur organisierten Mehrstimmigkeit machte und damit eine ungeheure Zukunft sich erschloß, so blieb sie darin doch viel längere Zeit noch altertümlicher und blockgebundener als das, was die neue Zeitkonstellation den baulichen Künsten zu verleihen vermochte. Konnten diese doch auf eine ganz andere, noch vielfach in Denkmälern gegenwärtige Überlieferung zurückblicken!

III

Zusammenfassend: Wir erkannten die vielfachen Querverbindungen, die sich zwanglos zwischen Zeiterscheinungen der bildenden Kunst und der Musik vom 9. bis 12. Jahrhundert ziehen und die sich unschwer auf denselben Generalnenner des Zeitimpulses zurückführen lassen. Wir konnten ferner nachweisen, daß sich die Musik dieses Zeitraumes zu der des vorangegangenen im ganzen und großen durchaus ähnlich verhält, wie das im Rahmen der Kunstgeschichte der Fall ist. An der typischen Entwicklungstrias archaisch, klassisch, barock (gleichsam Spannung, Fülle des Gleichgewichts und wieder Entspannung ihrer Kulturseele) nahm, wie wir erkannten, auch die Musik teil. Die gregorianische Epoche ließ sich nach ihrem Verhältnis zur Vergangenheit wie nach ihrer Beschaffenheit überhaupt, genau wie die bildende Kunst desselben altchristlichen Abschnittes, als „postbarock“ auffassen, als die große spannungslose Atempause. Nicht anders müssen wir auch zugeben, daß der periodische Stilverlauf der Musik im frühen Mittelalter im ganzen durchaus dem bildnerischen parallel geht. Diese Kultur war nicht weniger einheitlich und geschlossen als die des Altertums. Wir haben es mit einer archaischen Musik zu tun, der ersten Etappe auf einer neuen Entwicklungsebene, weithin gekennzeichnet durch das Novum der beginnenden kontrapunktischen Mehrstimmigkeit als Ausdruck eines neuen Gefühls für das Körperhafte, von Kraftschwellung und

Kräftebewegung. So wenig wie in der bildenden Kunst war auch in der Musik diese neue Archaik ein voraussetzungsloser Neubeginn, trotzdem die vergleichende Musikwissenschaft heute gewisse Züge der Musik des 9. und 10. Jahrhunderts mit exotisch-primitiver Musikübung zu vergleichen sucht, ganz ähnlich wie etwa die irisch-angelsächsische Ornamentik mit ihrer Nachfolge primitiv-völkerkundliche Züge aufleben läßt. Hier wie dort lag eine Neo-Archaik vor, die das Erbe einer Spätentwicklungsstufe vergangener Hochkulturen zu verarbeiten hatte. Wie die romanische Architektur nicht ohne das basilikale Schema der christlich spätantiken Zeit denkbar ist, so bewahrt die „romanische" Musik den cantus firmus der Gregorianik wie auch die alten Kirchentonarten, die sich am Ende des Altertums aus den griechischen Modi entwickelt hatten, zwar mißverständlich und auf Verwechslungen beruhend, aber doch unabtrennbar mit der antiken Überlieferung verbunden.

Wenn wir zum Schluß versuchen, für die besondere Beschaffenheit der Zeitimpulse sowohl in der bildenden Kunst wie in der Musik dieses Zeitraumes eine morphologische Formel zu finden, so bietet sich uns der analog der gesungenen Diaphonie (dem Auseinandersingen im Organum) gebildete Ausdruck des Diamorphismus, den wir oben schon gelegentlich angewandt haben: ein beginnendes Auseinanderspalten des Ton- oder Baukörpers der Linie oder Melodie. Im letzten Grunde hängt solche Tendenz, wie wir noch einmal wiederholen wollen, mit dem gegen den Leib, gegen die Natur gerichteten dualistischen Bewußtsein des Christentums und der spätantiken Religiosität überhaupt zusammen, die schon im späteren Altertum ihre geheimnisvolle Verwandtschaft mit dem konstruktiven, einen Leerraum gestaltenden Trieb gezeigt hatte und die jetzt gegenüber dem naiven Materialismus der Nordvölker von neuem sich auswirkte. Dies Auseinanderspalten gegenüber der altchristlichen gregorianischen Einschäftigkeit geschah aber hier wie dort nicht im Sinne von Auflösung, sondern im Gegenteil zum Bewußtmachen der massiven spannungbildenden Körperlichkeit. Es setzte überhaupt den wiedererstarkten Sinn für das Massiv-Greifbare im Sinne neuen naiven Volkstums voraus und gab ihm seine besondere nordische Note. Eben darin hielt sich der diamorphe Impuls auf der Ebene des Archaischen.

Rilkes Grabspruch

Von

Helmut Wocke

Der Künstler ist weder in der Zeit noch im Raum beheimatet, sein Wesen und sein Schaffen wurzeln im Urgrund. Sein Werk ist, fügt sich ein in die Unendlichkeit des Seins und wirkt fort, ohne an einen irdischen Namen gebunden zu sein.

Der Stein über dem einsamen Grabe an der Kirche in Raron, einem kleinen Ort an der Grenze zwischen deutschem und französischem Sprachgebiet, zeigt dem Wunsche des Toten gemäß unter dem Familienwappen nur den Namen (nicht Geburts-, nicht Sterbetag) und dann die Verse:

> Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
> Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
> Lidern.

Ein Spruch. Nicht in dem Sinne, daß er letztes Glied einer langen Gedankenkette wäre. Nicht vom Verstande her sinnend geformt. Ein Spruch: Leben, unmittelbar erfahrenes und erlittenes, in Dichtung umsetzend, vom Irdischen aussagend, aber sich ganz ins Offene wendend, so wie das Grab des Dichters ins Offene der Walliser Landschaft schaut. Ein Bekenntnis, von der Einmaligkeit Rilkescher Art. Es ist wichtig, die Verse in der von dem Toten gewählten Ordnung und Abgrenzung in sich aufzunehmen. Am Anfang: drei Begriffe, ganz knapp, ja hart aneinandergefügt. Rasches, jähes Ansteigen. Der Höhepunkt am Schluß der ersten Zeile. Zugleich Umkehr: die heimliche Gegenströmung gewinnt die Oberhand. Das Bild der Fontäne: der drängende Strahl schießt empor, kehrt jedoch in plötzlicher Wendung in sich zurück zur Erde, der schenkenden. Die Wasser rinnen nieder, „sanft wie ein Frühlingsregen fällt" (2, 266). In der Mitte des zweiten Verses ein Einschnitt; wie ein leises Innehalten nach den Worten: „Niemandes Schlaf zu sein". Dann ein Ausschwingen in größerem Bogen: „unter soviel / Lidern". Ein Ausgebreitetwerden, ein Ausgebreitetsein über eine weite Fläche. Ein Ausruhen. Ein „fallendes" Glück. Der Kreis schließt sich. Hiesiges und Dortiges zusammengefügt zu einem Ganzen, dem Ganzen. In einer sprachlichen Fassung, die gern

Verkürzungen gibt, um die geistige, die räumliche Gleichzeitigkeit aller Dinge fühlbar zu machen. Der Stil des späten Rilke, dessen Gedichte in ihrer „Kondensierung" häufig nur „lyrische Summen nennen, statt die Posten anzureihen, die zum Ergebnis nötig waren"[1]).

Die Worte, so geheimnisvoll anmutend, umschließen eine Welt, das Letzte der Welt, zu dem uns die Pforte verschlossen ist. Ein tausendfaches Verströmen, Zusammenfließen, Verwobensein, ein Ineinanderklingen und zugleich ein Ruhen im Sein, das schon war, ehe es wurde, im Vorher, das Urgrund ist aller Gebilde und Dinge. „Nur dem Aufsingenden säglich. / Nur dem Göttlichen hörbar" (3, 364). Die Verse sprechen nicht in begrifflich scharf abgegrenzten Sätzen zu uns, sie lassen das Schweigen ahnen, das allwaltende, das in der Kraft der Wirkung sich offenbart. Das aber zugleich von Spannungen erfüllt ist. Worte brechen hervor, unerwartet. Die Ordnung auflösend für einen Augenblick und sie wiederherstellend, nach unverbrüchlichem Gesetz. Die Welt um uns: erhellt, wie blitzartig erleuchtet von dem Ewigen, das plötzlich einbricht. Rilke stand zuletzt „hinter" den Dingen. War er nicht auch durch die Landschaft der Toten gegangen? Hatte er nicht den „vertraulichen" Tod, der Erde „heiligen Einfall" (3, 301), hineingenommen in sein Dasein? Wie von der „uns abgekehrten Seite des Lebens"[2]) spricht er zu uns. Und doch klingt auch Irdisches auf in den Zeilen, die er als Grabspruch für sich bestimmt hat: in der Unruhe, in dem wie von Ungewißheit durchzitterten Ahnen, in dem Ruf der Sehnsucht: „Lust, / Niemandes Schlaf zu sein..." Nichts ist es selbst — es ist zugleich das Andere, das Entgegengesetzte: „reiner Widerspruch".

*

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists .... (3,317)

Die Rose (die von Rilke so oft besungene) — und Orpheus, der von den Mänaden zerrissen ward, aber — „Du unendliche Spur!" — noch jetzt singt in Felsen, Bäumen und Vögeln. Orpheus, der Dichter, im Ewigen wurzelnd, schwindend und — unvergänglich. Auch im Blühen der Rose offenbart er sich, Sänger und Gott. Die Rose — unendlich sich ans Außen verströmend und unendlich sich schützend, „gesammelt und vergeudet doch zugleich" (2, 256), eine Einheit, aber Einheit im reinen Widerspruch und somit wahre Einheit. Die hehrste der Blumen, das Wunder unter ihnen, wie aus einer anderen Welt zu uns verpflanzt, die Vollkommenheit schon im Hiesigen, die Vollkommenheit ins Irdische hineinragend,

[1]) Briefe aus Muzot (Ausg. 1937) S. 230.
[2]) Briefe aus Muzot S. 371.

in ihm blühend. Überfließend „von Innenraum“ (3, 225), den Sommer in einen Traum wandelnd, voll Zauberkraft.

Ne parlons pas de toi. Tu es ineffable
selon ta nature.
D'autres fleurs ornent la table
que tu transfigures.

On te met dans un simple vase, —
voici que tout change:
c'est peut être la même phrase,
mais chantée par un ange. (Poèmes français, S. 91)

Ihr Inneres gleicht einem „angelischen Raum, in dem man sich still hält“[3]). Und die Kunst? „Einzig das Lied überm Land / heiligt und feiert“ (3, 331). Die Rose: schwindend (wie Orpheus) und (wie er) das Hiersein übertreffend. Sie übersteigert sich selbst in ihrer Fülle, ihrer Schönheit. Tragik des zu höchster Pracht entfalteten Daseins: das über die Grenzen des Irdischen hinausgehend uns mitzieht in die Ferne eines Himmels, der sich über uns, den Vergänglichen, leuchtend und lockend wölbt. Rätsel des Kunstwerks. Allmacht der Seele, die das Ewige in uns ist, das wir außer uns Gott nennen. Die jenseits von Raum und Zeit lebt. Der Dichter aber, vor dem Begreiflich-Unbegreiflichen stehend, formt und bildet es, ballt es im Wort, unter dem Zwang einer höheren Kraft. Er ist Gegenwart und Zukunft in Einem. Sucht festzuhalten, was sich ihm (oft) erst ganz offenbart, wenn es Gestalt gewonnen hat im Gedicht. „Der Leier Gitter zwängt ihm nicht die Hände. / Und er gehorcht, indem er überschreitet“ (3, 317). Im Wort sich selbst übertreffen, sich voraus sein, sich dort befinden, wohin der Künstler in den Augenblicken des Schaffens das Wort (noch) nicht zu begleiten vermag. Ur-Kraft der Seele. Über-, unternatürliches Ich, fern von dem Erfahrungs-Ich. Kunst: Ferne u n d Nähe. Auch in der sprachlichen Form: fern u n d nah. Das im Werk sich Offenbarende, das im Werk Geoffenbarte, das schauend im voraus Erlebte gilt es dann, in das Sein des Tages und des eigenen Wesens, gleichsam ins eigene Irdische einzufügen. Jede geistige Schöpfung erwächst über Abgründen, ist (oder war) ein Schlachtfeld. Aber sie i s t. Und ist in diesem Sein ein Werden, genauer: ein Gewordenes, also Vergangenheit. Doch auch Zukunft: ist Vorstoß in die Mitte der Welt, in deren Gesamt mit ihren tausendfältigen Verzweigungen, mit ihren mannigfachen Widersprüchen, die ja die Einheit verbürgen und Einheit sind: vor dem Antlitz der Ewigkeit. Das Gesamt, das All erahne, schaue, erfasse ich von meinem Innersten her, weil ich das All selber in mir berge und es, ein Unsichtbares,

[3]) Briefe 1914—1921, S. 94.

von der Seele her ins Sichtbare übertrage. Innen wird Außen, und kann nur Außen werden als ein Bezug, als ein Fernes, Zukünftiges und zugleich Seiendes, das verbunden ist und bleibt mit dem Nahen, das ich überwinden möchte. Überwinden muß. Aus der Notwendigkeit meines Wesens, das eben nicht „mein“ Wesen ist. Ein Kampf, der sich im Unfaßbaren vollzieht. Ein Ringen (in Wahrheit) um die Einheit, um das Eine, das wirkliche Sein. Im Kunstwerk ward (nicht: ist) ein Sieg erfochten. Ein Sein ist erobert, ein Zukünftiges. Für alle Zeiten? Gewiß nicht. Der Sieg ist bedingt: in der Zeit errungen, also im Schwindenden. Und wird alsbald Vergangenheit. Bleibt aber — als Glied einer unendlichen Kette. Das Kunstwerk: über Abgründen erblüht. Und die Rose? Ist sie nicht nach Rilke das Fest einer verlorenen Frucht?

> Nos pertes, n'est-ce sur vous
> que nos rêves s'érigent?
> Seulement nos rêves? Que dis-je?
> Pertes, vous portez tous
>
> nos plus tendres élans.
> Vous êtes ces caves anciennes
> où les vins de nos vignes deviennent
> grands insensiblement.
>
> C'est sur vos voûtes qu'on pose
> tous ces étages émus.
> Qu'est-ce en somme la rose
> que la fête d'un fruit perdu? (Poèmes français, S. 121)

Brieflich äußert Rilke einmal (am 5. September 1902), man müsse sich entscheiden: „... entweder Glück oder Kunst... Die großen Menschen alle haben ihr Leben zuwachsen lassen wie einen alten Weg und haben alles in ihre Kunst getragen. Ihr Leben ist verkümmert wie ein Organ, das sie nicht mehr brauchen.“ Sagt nicht Kierkegaard, daß „eine Dichterexistenz in der Regel ein Menschenopfer sei“?

Schon früh hatte Rilke erkannt, zunächst wohl nur geahnt, daß „geheime Beziehungen zwischen dem Schönen und dem Schrecklichen“ bestehen, „an einer bestimmten Stelle ergänzen sich beide wie das lachende Leben und der nahe tägliche Tod“[4]). In der ersten Duineser Elegie heißt es später, rein aussagend, Erfahrung unmittelbar ins Wort umsetzend: „Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang“. Das Schöne umgibt sich mit Ferne und Einsamkeit, das Furchtbare in sich schließend, das es verborgen in Wahrheit ist. Und trägt die Rose nicht den Dorn? Erstaunt fragt der Dichter:

[4]) Erzählungen und Skizzen aus der Frühzeit, S. 429.





Contre qui, rose,
avez-vous adopté
ces épines?

Votre joie trop fine
vous a-t-elle forcée
de devenir cette chose
armée?

Mais de qui vous protège
cette arme exagerée?
Combien d'ennemis vous ai-je
enlevés
qui ne la craignent point!
Au contraire, d'été en automne,
vous blessez les soins
qu'on vous donne. (Poèmes français, S. 88)

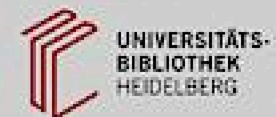
*

Feinste Beziehungen zeigen sich, im Sinne Rilkes, zwischen der Rose und dem Kunstwerk.

In deinem Reichtum erscheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands. (3, 346)

Widerspruch, reiner Widerspruch. Das Wort erscheint als Wort, ist Wort — und ist weit mehr, ist wie ausgetilgt von dem Wesen, das es aussagt und umschließt, das es offenbarend verbirgt, verhüllend entschleiert. Spürt man nicht bisweilen bei Rilke, vor allem in den „Duineser Elegien", die Scheu vor der Aussage? Gewiß erfolgt sie als Muß, unter der unbezwingbaren Wucht und dem „inneren Andrang" des „Diktats". Zugleich aber gewinnt man häufig den Eindruck, als ließe er das Wort, kaum daß er's geformt, wieder zurückfließen ins eigene Herz. Dies Geschehen mag unbewußt erfolgen, doch es ist, in seiner, letzte Rätsel berührenden Widersprüchlichkeit. Und da das Gedicht (wie das Kunstwerk überhaupt) das dunkle, immer neu schaffende Geheimnis in sich faßt, vermag es, losgelöst von seinem Schöpfer, aus eigenem Leben zu wachsen, ins Unermeßliche, in immer größere Weiten und Tiefen, in der Unergründlichkeit eines steten Werdens, kaum faßbar in seiner überquellenden Fülle, unbegreiflich in seinem nie versagenden Reichtum. Ein Sein, ein So-sein, sinnbildlich wohl auch dargestellt in den Versen:

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand. (3, 346)





Unerschöpflich. Natur — Über-Natur. Die veredelte, künstlich emporgezüchtete Rose, „das Fest einer verlorenen Frucht", schließt sie nicht den vorzeitigen Tod in sich, ein frühes, verfrühtes Sterben, den Verzicht auf Leben, das sich immer wieder durch das Leben erneuert? Mord an der Natur? Ist nicht, im eigentlichen Sinne, jedes Tun und vor allem Schaffen im Geistigen ein Vergehen an etwas Ursprünglichem? Wir überhöhen die Natur, die Grenzen überschreitend und so bewußt, eigenwillig ihr zuwiderhandelnd. „Ich glaube, es hats nie einer deutlicher durchgemacht, wie sehr die Kunst gegen die Natur geht, sie ist die leidenschaftlichste Inversion der Welt, der Rückweg aus dem Unendlichen, auf dem einem alle ehrlichen Dinge entgegenkommen ... Ja, aber wer ist man denn, daß mans darf, daß man die Richtung geht wider sie alle?", schreibt Rilke am 30. August 1910. Tragik verbirgt sich hier, auch sie wurzelt in der Widersprüchlichkeit des Lebens. Tragik als Schicksal, Schicksal als Tragik. Aber über tiefsten Abgründen: ein Sein in höchster Entfaltung und von unergründlicher Fülle.

Und trotz des bezaubernden Reichtums des Lebens der Aufschrei, der Sehnsuchtsruf: „Lust, / Niemandes Schlaf zu sein ..."

Trotzdem? Ist der plötzlich sich entringende Ruf nicht gerade begründet in der Fülle, die wir um uns schauen? Einmal ganz selbst sein. Nicht mehr dem Vergänglichen hingegeben oder preisgegeben. Gehorsam

> non à la jouissance
> qui tôt s'évanouit et prend trop peu —,
> mais aux murmures, mais aux influences,
> mais à cet ange vigoureux
>
> qui entre nous, debout, et ceux qui gisent,
> rapporte des messages et des cris,
> pour qu'il attache à la terre promise
> tous les élans de notre cœur promis! (Poèmes français, S. 139)

Tote und Lebende, ein heimliches Weben zwischen ihnen, kein Getrenntsein. An die Fürstin Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe schreibt Rilke aus Paris am 28. Mai 1914: „Was für Wochen waren das! Zurückschauen ist arg, vorwärtsschauen nicht heiter, comme cela on reste cloué sur place et voudrait fermer les yeux par une centaine de paupières l'une sur l'autre"[5]). Und in dem selbstgewählten Grabspruch der Wunsch, niemandes Schlaf zu sein, niemandes. Die Blütenblätter der Rose vergleicht der Dichter gern mit Augenlidern: sie sind geöffnet, neigen sich aber zugleich nach innen, während ihr eigentlicher Sinn doch wäre, sich zu schließen zum Schlummer — Widerspruch, reiner Widerspruch.

---

[5]) Ungedruckt (Rilke-Archiv).

> Und dies: daß eins sich aufschlägt wie ein Lid,
> und drunter liegen lauter Augenlider,
> geschlossene, als ob sie zehnfach schlafend
> zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft. (3, 111)

In dem Prosagedicht „Cimetière" heißt es: „O fleurs, prisonnières de nos instincts de bonheur, revenez-vous vers nous avec nos morts dans les veines? Comment échapper à notre emprise, fleurs? Comment ne pas être nos fleurs? Est-ce de toutes ses pétales que la rose s'éloigne de nous? Veut-elle être rose-seule, rien-que-rose? Sommeil de personne sous tant de paupières?" (Poèmes français, S. 111).

Immer wieder dringt in das Blühen ein der Gedanke an die Toten, an das Totsein. Weil das Leben vom Tode durchtränkt ist, weil es zwischen beiden keine Scheidewand gibt, Fülle, ganz er-füllt von dem innersten Sein, das unser und doch nicht unser ist. Ganz Innenraum, der in uns west. Raum, der „durch alle Wesen reicht: Weltinnenraum". Ganz offen sein, ausgeteilt und verteilt ans Offne, im Offenen. Einen Schlaf schlafen, in dem Wind und Regen, Dunkelheit, Schuld und Schicksal in ein Inneres verwandelt sind. Schlafen — vielmehr: niemandes Schlaf sein. Niemandes: nicht der unsrige. Frei sein von dem Ich, dem uns bedrängenden, mit seinen Wünschen, Ahnungen und Befürchtungen. Frei aber auch von anderen, von Blumen, Dingen, Geschehnissen, von fernen Gestirnen, die wir zugleich in unserem Schlafe mitschlafen oder mitschlafen können. Es bestehen die allerleisesten und geheimsten Verknüpfungen im All; Strömungen und Widerströmungen, Berührungen und Verästelungen, ein feinstes Miteinander-verbunden-sein, kein einzelner Faden ist lösbar aus dem unsichtbaren Gewebe, aus dem „ganzen, dem rühmlichen Teppich". Niemandes Schlaf. Schlaf im Namenlosen — namenloser Schlaf. So vollendet als Schlaf, in sich und durch sich, daß der Wunsch nicht aufkommt, „erst wach zu sein" (3, 314). Wie sagt der Dichter von Eurydike, die im Begriff ist, aus der Unterwelt aufzusteigen?

> Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
> erfüllte sie wie Fülle.
> Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
> so war sie voll von ihrem großen Tode,
> der also neu war, daß sie nichts begriff ...
>
> Sie war schon aufgelöst wie langes Haar
> und hingegeben wie gefallner Regen
> und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. (3, 101 f.)

„Wie gefallner Regen". Regen, „der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr" (3, 308). Auch er ein Vollkommenes: „Alles Vollendete fällt / heim zum Uralten" (3, 331).

Dieses Fallen, dieses Sich-nieder-senken ist sinnbildlich auch dargestellt in dem Grabspruch, im Rhythmus der zweiten Zeile, vor allem im zweiten Teil. Und dann das Sanfte, Milde, das sich ausbreitet in dem einen, gesondert für sich stehenden und somit ausdrücklich betonten Worte „Lidern". Wie der Dichter auch einmal die „tiefe Frömmigkeit" mit einem Regen vergleicht: „sie fällt immer wieder auf die Erde zurück, von der sie ausging, und ist Segen über den Feldern" (Ausg. W. 2, 217). Einsinken in den Mutterschoß der Erde. Und dann? Ein Schweigen, das auch Wissen ist, aber dem Worte sich entzieht. Demütiges Schweigen vor dem Geheimnis, das es hinzunehmen gilt als solches: im Ja-sagen. Dies Geheimnis ist nicht Leere, sondern ganz Erfüllt-sein, in der Stille und im Stummsein seine Kraft offenbarend. Ein unendlich Leises, rätselhaft in dem, was es in sich birgt. Heißt es nicht in den „Duineser Elegien": „Die Versunkenen suchen / immer noch Erde"? Und in einem französischen Gedichte Rilkes:

Nous nous portons; mais le poids des morts
s'ajoute-t-il à cette terre pour
l'arrêter net? ... Elle se meut encor,
malgré les morts qui tant nous semblent lourds.

Une fois, en elle, ils ne pèsent plus
ces morts si lourds; c'est comme un livre lu
dont elle sait le contenu,
la terre lourde qui se meurt toujours.

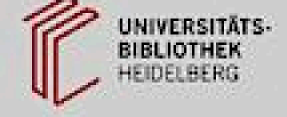
(Poèmes français, S. 142)

„Tote sind beschäftigt". Durchdringen sie uns mit ihrem Wesen, die Toten? Sind sie, solange sie noch nicht „leidenschaftlich" tot sind, voll Unruhe oder beirrt, wenn wir uns in unserem Tun nicht in der Richtung ihres Seins bewegen? Der Grabspruch schweigt darüber. Er endet im Stillesein. In einem Wissen, das sich als Wissen nicht ausgeben mag. In einem Ur-Wissen, einem eingeborenen Wissen. Endet in Abwarten, Erwarten, im Hinnehmen: so ist es, so wird, so muß es sein. In geduldigem Harren, in der Bereitschaft, sich einzufügen in das ewige Gesetz. Nur daß die Bereitschaft mehr als Wunsch oder Wille ist: ein Zustand, ein unmittelbarer, Sein schlechthin. „Unter soviel / Lidern". Am Schluß das Hindeuten auf den Schlaf, der Niemandes Schlaf, der nichts als Schlaf ist, nur und ganz Schlaf, der Schlaf an sich — der Ur-Schlaf, und somit eigentlich nicht (nicht mehr) Schlaf. Und ist doch der Schlaf, der ersehnte, der uns ganz ins Innen nimmt, der uns bei den Wurzeln ruhen läßt. Ein inniges Sein bei und mit den Dingen, in der „gemeinsamen Tiefe" (3, 357). Aus ihr, aus dieser „gemeinsamen Tiefe", ist Rilkes Grabspruch gehoben ins Licht, in die Sichtbarkeit, für einen Augenblick nur. Fast überstürzen sich anfangs die Worte, die so hart aneinander gefügten — um alsbald





wieder, zurückgenommen von der rätselhaften Kraft, die sie emporgeschleudert, einzusinken in den Schoß der Wesen, in das Ur-Sein, das war, ehe es wurde... in das All-Eins, das die Zeilen trotz der irdischen Klänge durchtränkt, erfüllt und sie (als Wesen jener ewigen Einheit) so geheimnisvoll macht, Kraft spendend und uns immer aufs neue vor die eine Frage stellend, die Frage über allen Fragen.





Gestalt und Glaube in der Hölderlinliteratur

Von

Wilhelm Böhm

Als ich vor 10 Jahren meine zweibändige Hölderlinmonographie[1]) abschloß, wurde mir von A. von Grolmann vorgehalten, daß die Zeit zu einer solchen Arbeit noch nicht gekommen wäre, da die Hölderlinforschung erst in ihren Anfängen stehe. Ich begründete den Umfang der Arbeit damit, daß die Literatur der vorangegangenen Jahre über Hölderlin es wichtiger scheinen ließe, „sein Werk Schritt für Schritt zu interpretieren, ja überhaupt erst den Inhalt festzustellen, als durch höhere Formgebung und Zusammenschau Legendenbildung zu fördern." Ich betonte die zu diesem induktiven Zweck notwendige biographische Verfahrungsweise. Vielleicht kam diese Arbeit doch nicht zu früh; denn in diesen zehn Jahren hat man sich um die biographischen Probleme nicht weiter bemüht; auch die philologische Ausbeute dieser Zeit ist gering, so groß sie im einzelnen ihren meist jüngern Verfassern erscheint. Eduard Lachmanns Formanalysen[2]) kenne ich nicht und ich weiß nicht, ob ich noch Zeit und Kraft finden werde, mich darauf einzustellen nach den trüben Erfahrungen, die diese Methode auf dem Gebiete der Faustinterpretation gezeitigt hat. — Aber meinem Gesamtbild Hölderlins stellte Paul Böckmann sein Buch „Hölderlin und seine Götter"[3]) entgegen. Ich habe seinerzeit in einem Aufsatz „Hölderlin als Mythendichter"[4]) meine starken Bedenken dagegen geltend gemacht. — In M. Heideggers

[1]) 1928. 1930. Verlag Max Niemeyer, Halle/S. 502. 830 S.

[2]) Hölderlins Hymnen in freien Strophen. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 343 S.

[3]) C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München. 1935. 456 S.

[4]) DVsft. f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Bd. XV. 1937. S. 424 ff. — S. 425 Anm. habe ich auf meine Stellungnahme zu anderen Erscheinungen der Hölderlinliteratur hingewiesen. — Böckmann läßt das anfängliche Gleichgewicht im Gespräch zwischen Hölderlin und seinen Göttern sich zunehmend auf die Seite der Götter verschieben. — Vgl. ferner [5]) und [13]).

Wegen der zeitgemäßen Thematik nenne ich hier noch die Münsterer Diss. von Arno Dreher: „Das Fragmentarische bei Kleist und Hölderlin als rassenseelischer Ausdruck". 1938. Konrad Triltsch, Würzburg-Aumühle. Vgl. meine Besprechung im demnächst erscheinenden Jahrbuch der Kleistgesellschaft 1940.

Hölderlinaufsatz[5]) sehe ich eine Verwandtschaft mit meiner Auffassung trotz seines sonstigen Denkens. Ähnliches, wennschon im Denken anders als bei Heidegger begründet, finde ich im Hölderlinkapitel von „Idee und Existenz“ von Hans Heyse[6]). — Auf H. A. Korff's[7]) und Günther Müllers[8]) und andere in einen größeren Zusammenhang gestellte Bilder des Dichters will ich ein späteres Mal eingehen.

Von weiteren Erscheinungen der letzten Zeit wähle ich drei zur Erörterung, die ich zunächst gleichmäßig begrüße, weil nicht genug Bücher von Gehalt geschrieben werden können, um den zu wenig bekannten Dichter uns nahe zu bringen.

Die stattliche Arbeit Kurt Hildebrandts, „Hölderlin“[9]), begrüße ich insbesondere um des Untertitels „Philosophie und Dichtung“ willen. Es war mit das wichtigste Anliegen meiner Arbeit, die Doppelbegabung Hölderlins herauszustellen mit ihrer Wechselbeziehung, und ich habe mir damit die Anfeindungen zugezogen, einerseits philosophiefeindlicher Literaten und andererseits Böckmanns, der Hölderlins Frömmigkeit von Philosophie lösen will. Jetzt kann Hildebrandt sich das mehrfach durchforschte Material zunutze machen, um die Schlaglichter nach seiner Sicht zu setzen.

Hildebrandts Darstellung ist zunächst geistesgeschichtlich, mit der besonderen Wertsetzung, zu zeigen, daß die Geschichte der deutschen Philosophie mit der — schon von Dilthey so genannten — „deutschen Bewegung“ zusammenfällt. Als ganzheitliches Denken geht sie von der deutschen Mystik zu Leibniz, Herder, Goethe als der deutschen Renaissance, die im Hellenentum nicht ein Muster, sondern den blutsverwandten Geist, den älteren Bruder des deutschen Volkes erfaßt. Sie erreicht in Hölderlin ihre Vollendung, dadurch daß der Dichter im Volksgedanken aufgeht, den Goethe zu gestalten resignieren mußte, obwohl er das „pöbelhafte neunzehnte Jahrhundert“ heraufkommen sah. An der Reihe Kant, Schiller, Fichte wird zwar die Größe der Geister notgedrungen anerkannt, aber ihr Einfluß wird bald als westlerisch rationalistisch, bald als subjektivistisch, jedenfalls als eine Störung der Entwicklung empfunden, so daß die deutsche Philosophie mit der Tragödie des verkannten Hölderlin einen Schaden erleidet, den sein mitstrebender Freund Schelling nicht wieder gutmachen kann, während Hegel die gewonnene Höhe wieder in Rationalismus verflacht. Auch die Bewegung der Frei-

[5]) Hölderlin und das Wesen der Dichtung. München 1937. Vgl. S. 428 Anm. zu oben [4]).

[6]) Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg. 1935. S. 330 ff.

[7]) Geist der Goethezeit. III, 1. Frühromantik. J. J. Weber. Leipzig 1940.

[8]) Geschichte der deutschen Seele. Herder u. Co., Freiburg 1939.

[9]) W. Kohlhammers Verlag, Stuttgart und Berlin 1939. 291 S.

heitskriege und Ernst Moritz Arndts Ansätze gehen darin unter: Die Zersetzung des neunzehnten Jahrhunderts kann beginnen; erst im Nationalsozialismus liegt die Gewähr, daß der Volksmythos Hölderlins sich auch in der politischen Tat verwirklicht.

So gewiß Hölderlins Mythos vom Volk im Nationalsozialismus erklingt, so sehr bezweifle ich, daß dieser Schiller, Kant und Fichte entbehren kann. Denn die poetische oder mythische Feier des Lebens, selbst wenn sie die Tat verherrlicht, entrückt sich über die Tat selbst. Erst der analysierende Verstand gibt die philosophische Grundlage für Taten, die geleistet werden wollen, sogar wenn kein Enthusiasmus das Leben trägt, und der Dienst ist im Kleinen nicht minder schöpferisches Leben, wie die Feier im Großen. Selbst wenn Kant und die anderen nur als Vertreter der „bloßen Vernunft" gewertet werden dürfen, so wäre dies eine unerhörte Denkkonsequenz, die wir in der Freude, die Ganzheitsschau wiedergefunden zu haben, nicht einfach beiseitelegen dürfen. Wenn Hildebrandt Hölderlins Harmoniebegriff mit Recht Konsonanz und Dissonanz übergreifen läßt, so hat das nicht auf ihn selbst zurückgewirkt, und er bleibt in der Verabsolutierung der Stefan Georgeschen „Gestalt". Es geht nicht an, die „Gottbegnadetheit" auf die Linie Hölderlins zu beschränken und die Ringenden in den zweiten Rang zu verweisen. Schließlich kommt ja auch er zum Ergebnis, daß Hölderlins Weltanschauung von tragischem Heroismus erfüllt ist. Wenn es also für Hölderlin mit dem allgemeinen Sinn der Schönheit nicht sein Bewenden haben kann, so sollten auch der anderen Seite mildernde Umstände zugebilligt werden und erkannt werden, daß Schillers Antithetik nicht Zerreißung von Zusammengehörigem bedeutet, sondern ein Ringen um Polaritäten, das heißt um Gegensätze, die sich gegenseitig fordern und insofern dasselbe Ganze bilden sollen, das der Hölderlingeneration gegenwärtiges Geschenk ist; ich habe das in meiner Analyse der von Hildebrandt wenig geliebten „Ästhetischen Briefe" Schillers ausgeführt[10]). Nicht minder ist Kant, der gewiß in seiner Polemik gegen Fichte seine kritische Position zu verabsolutieren geneigt war, aber immerhin im „opus posthumum" sich berichtigte, in seinen kritischen Schriften überall da, wo er vom transzendentalen Gesichtspunkt in die Einzelheiten geht, voll dieser Polaritäten. Heyse zeigt neuerdings, gemäß seinen Leitgedanken „Idee und Existenz", daß Kants vermeintlicher Subjektivismus nur die existenzielle Erscheinungsform einer Ganzheitlichkeit ist. Fichte schließlich ist ein Polaritätsdenker ersten Ranges, und wenn sein übersubjektives Ich als „intellektuelle Anschauung" noch immer den subjektivistischen Stempel trägt, so hält, genau genommen, auch die Hölderlinsche Idee der Schönheit nicht die vollkommene Wage

[10]) Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung der Menschen. Max Niemeyer, Halle/S. 1927.





zwischen Subjekt und Objekt, sondern es heißt auch: „setze dich mit freier Wahl in harmonische Entgegensetzung...“, während manche Belege aus der Spätzeit die Böckmannsche These von der Verabsolutierung der Objekte zu stützen scheinen.

Im Glauben an die Eindeutigkeit des Wortes verargt Hildebrandt auch in der geschichtlichen Schau Schiller leidenschaftlich die Bezeichnung der Kunst als „lieblicher Betrug“, schöner Schein, Vorläuferin der Wahrheit, Spiel. Da müßte er auch gegen manches bei Nietzsche, der sonst dieser Arbeit so nahesteht, auszusetzen haben, und im Worte „Schauspiel“ hat der Sprachgebrauch sich gegen Hildebrandts Spielfeindschaft entschieden. Schiller erscheint als ein Kunstfremder, der in erster Linie dichtet, um ein Publikum fortzureißen; und doch kann Hildebrandt nicht umhin, dies seiner Dramatik zu gute zu halten. Auch hier scheint die Verehrung Hölderlins mit einer Verabsolutierung der Lyrik im Geiste Stefan Georges zusammenzufallen. Daß Hölderlins lyrische Sprachkraft größer ist als die Schillers, steht wohl nicht mehr zur Debatte. — Sehr gelegen ist Hildebrandt Schellings These von der Kunst als „Organon der Philosophie“, die in Hölderlin ihren Vorläufer hat, und der Goethe und Schiller Schelling freudig zugestimmt haben. Dies widerlegt jedoch nicht die Möglichkeit, das polarische Prinzip in angewandter Kulturphilosophie so weiterzudenken, daß Dichtung und Philosophie zwei gleichrangige Gestaltungsweisen für ein Erlebnis sein können, insbesondere für das letzte Erlebnis der Ganzheitsidee. Dichtung und Philosophie verfolgen verschiedene Zwecksetzungen des Kulturmenschen, und wenn die gegenständlichen Erlebnisse bald mehr ganzheitlich, bald mehr teilhaft sein können, so gibt es sowohl in der Dichtung als auch in der Philosophie bald mehr Ganzheitliches, bald mehr Teilhaftes. Mit der Stefan Georgeschen Gestaltlehre wird sich hierüber keine Einigung erzielen lassen, da dieser das Ganze mehr bedeutet, als die Teile, aber daß die Schwierigkeit, vom Ganzen in die Teile zu gehen, genau so groß ist, wie umgekehrt, und daß Leibniz sie als Ganzheitsphilosoph auch erst durch Optimismus überbrücken kann, ist die Gewißheit eines heroisch folgerichtigen Polaritätsdenkens, die Hildebrandt mit den Schönheitsträumen der jugendlichen Entwicklungsstufen Hölderlins kaum vereinen kann.

Die durchgängig geleistete Vorarbeit erkennt Hildebrandt nur in Ausnahmefällen an, wohl aber spart er nicht mit Polemik, wo er die bessere Erkenntnis zu vertreten glaubt. Das ist nun wohl die Begleiterscheinung aller wissenschaftlichen Auseinandersetzung! Man muß also viele Hiebe unerschüttert annehmen, wenn man bloß nicht zu bedauern hätte, daß in die Offensive nach vielen Fronten hin auch die Ladenhüter der Hölderlinverkennungen einbezogen werden, die man schon überwunden glaubte, sodaß für den Laien der Eindruck erweckt werden muß, daß hier von

Grund auf neuaufgebaut wird. Wenn es Hildebrandts Zorn erregt, daß von Hölderlins Humanitätsreligion gesprochen wird, so lasse ich mir nicht nehmen, daß Humanität ebenso die selbstbewußte Beschränkung auf den Menschen, wie das über diese Grenzen hinausweisende Bewußtsein bedeutet, daß außer den Menschen noch etwas Transzendentes ist, zwar nicht in christlichem Sinne, aber in der Mystik erlebbar. Zum mindesten sollte G. Müllers Unterscheidung dreier Stufen der Entwicklung der Humanität zu denken geben, daß hier mythische Humanität gemeint ist. — So gibt es noch viele Gegensätze. — Mit Namen spricht Hildebrandt von mir einmal in den Anmerkungen. Den Vorwurf, daß meine Darstellung mehr den begrifflichen Gehalt als den dichterischen Geist betont, bin ich ja gewohnt; er wäre der Übel größtes nicht, wenn man sich die Mühe gäbe, diesen Gehalt auszuschöpfen, anstatt Einzelheiten außer dem Zusammenhang aufzugreifen[11]). In meiner Darstellung der Philosophie Hölderlins soll die entscheidende Bedeutung Platos für ihn und der Gegensatz zu Kant, Fichte, Schiller zutreffend dargestellt sein, dagegen die Beziehung zu Leibniz fehlen. Hildebrandt selbst weiß, daß eine quellenmäßige Befassung Hölderlins mit Leibniz nur in geringstem Ausmaß nachweisbar ist; ich habe aber unter dem Namen „Stiftlerphilosophie" alle die Einflüsse zusammengefaßt und unaufhörlich auf sie hingewiesen, die die drei philosophischen Freunde der Tübinger Zeit weniger von Leibniz, und dies indirekt über Herder, als vom Pietismus der „Schwabenväter" erfuhren, der zur Leibnizischen Harmonieauffassung (im Gegensatz zum norddeutschen Pietismus) hinführt. Ich habe ferner nachdrücklich auf den „Panentheismus" Hölderlins hingewiesen, von welchem Begriff auch Hildebrandt so weitgehend zehrt, daß sein Schrei nach Leibniz mir als eine etwas gewaltsame Bekundung seiner Originalität erscheint. — Auch wüßte ich gern, wer vor mir anerkannt hat, daß Hölderlin auf das „Älteste Systemprogramm" eingewirkt hat, da Hildebrandt seinen Hinweis auf diese Beziehung so formuliert, daß man auf Vorläufer von mir schließen muß. — In der späteren Entwicklung dieser Stiftlerphilosophie habe ich dem historischen Denken Hegels eine größere Bedeutung eingeräumt als Hildebrandt, der ihn allzu rezeptiv faßt. In der Zeit des Frankfurter Symphilosophierens geht Hölderlin im Systematischen zweifellos voran, doch ist die Anwendung der Idee auf die geschichtliche Beziehung zwischen Empedokles und dem Volk ohne die Anschaulichkeit schwer denkbar, mit der Hegel solche Zusammenhänge schon früher begriff. — Wie ich die Stiftlerphilosophie einheitlich fasse, so spreche ich auch vom Bunde der Weimarer Klassiker einheitlich in Unterscheidung zur Hochklassik Hölderlins. Hildebrandt sieht

[11]) Ich verweise auf meine Anmerkung auf S. 193 des XXXIV. Bandes dieser Zeitschrift.



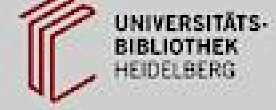


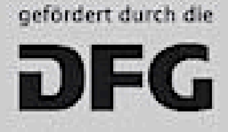
hier nur eine von Goethe eigentlich mehr geduldete Interessengemeinschaft, der das Merkmal der Freundschaft gefehlt hätte. Eine Freundschaft im Geiste des Stefan George-Kreises war das freilich nicht, aber wo gibt es dies sonst für reife in Kollegialität verbundene Männer, um Hildebrandt zu rechtfertigen, mitten durch dieses Waffenbündnis eine Grenzlinie zu legen?

Wenn der Geistesgeschichtler die Äußerungen eines Philosophen auf seinen Entwicklungsstufen daraufhin zu betrachten hat, was sie über Früheres hinaus erreicht haben, und was für Ansätze zu weiterer Entwicklung noch in ihnen latent sind, und daß über dem Formulierten das Meinen steht, so kann der Biograph nur betrachten, wie die Umwelt sich in ihren in Entwicklung begriffenen Formulierungen existenziell auf seinen Helden auswirkt. Hier muß denn die Wertung viel advokatorischer werden, wie ich es selbst auch schon vollzogen habe. Ich meine das trübe Kapitel, daß Schiller den eindringlich werbenden Hölderlin, von dem er, wie Hildebrandt mit Recht sagt, hätte lernen können, fallen läßt. Hier greift allgemein Menschliches in die Geschichte des deutschen Geistes ein. Wenn Schiller, Hölderlin und Jean Paul und den herzlich unbedeutenden Siegfried Schmid auf eine Stufe stellend, diesen Subjektivismus vorwirft und sie, „aus ihrer eigenen Gesellschaft zu bringen“, verzweifelt, so ist doch fraglich, ob hier der Unterschied der Weltanschauungen den Ausschlag gibt. Wenn Schiller selbst als Subjektivist bezeichnet wird, so hat dieser doch, wie seine Werbung um Goethe und zahllose theoretische und dichterische Äußerungen sonst beweisen, vor allem seine Kritik an Kants Pflichtenlehre, viel zu sehr das Streben, von subjektivistischen Einflüssen frei zu werden und zu seinen Leibnizisch-Plotinischen Anfängen zurückzufinden, als daß nicht auch die genannten Jüngeren ihrerseits an dem Verhängnis teilhaben. Der Hauptunterschied zwischen Hölderlin und Schiller ist der des Zarten und der des Robusten, was mit dem des Lyrikers und des Dramatikers noch nicht einmal zusammenfällt; er zerstört die Einigung, die im Philosophischen durchaus möglich gewesen wäre. Goethe ist mit Heinrich von Kleist Ähnliches geschehen. Schließlich ist Hölderlin auch erst durch den aufreibenden Kampf mit Schillers Genius zu dem geworden, was er war.

An Einzelheiten greife ich noch dies und das aus der so einheitlich dahinfließenden Darstellung heraus:

Der Begriff der Schuld — der handgreiflich bürgerlich-juristischen in realistischer Dichtung, der metaphysischen in der Ideendichtung — ist uns in der Tragödie nun einmal unentbehrlich, und man sollte ihn nicht bewußt fortdisputieren. Natürlich handelt es sich im Empedokles nur um den Schuldanteil des Subjektes an der Subjekt-Objekt-Einheit. Daher





sollte Hildebrandt nicht den Schuldbegriff der ersten beiden Empedoklesfassungen in der von Hölderlin so subtil gefaßten Bedeutung herabmindern, zumal er auch in der dritten Fassung zwar nicht im Einzelnen umschrieben ist, aber im Ganzen zur Vorgeschichte gehört. — In der Rhein-Hymne faßt Hildebrandt den Strom als das Bild des Deutschen; sie erscheint mir allgemeiner ohne Bezug auf das Deutsche als ein Bild des gebändigten Titanen, da die zweite Hälfte, die Hildebrandt vernachlässigt, das Bild des reinen Dionysiers Rousseau dazu als Gegenpol setzt. — Gewaltsam scheint mir seine Autorität beanspruchende Deutung des Schlusses von „Patmos". Daß der „feste Buchstab" auf Hölderlins eigene Dichtung bezogen werden soll und nicht auf fixierte Offenbarung überhaupt, ist mir zu Nietzisch. — Der Aufruhr im Hyperion wird als positive vaterländische Tat gedeutet und zu den gleichzeitigen Gedichten in Parallele gesetzt, die den Tod fürs Vaterland verherrlichen. Gerade im „Tod fürs Vaterland" steht: „Umsonst zu fallen lieb ich nicht, doch lieb ich zu fallen am Opferhügel..." Hölderlins Polaritätsdenken, das, was ich zyklisches Erleben genannt habe, ist fähig, Negatives unmittelbar neben Positivem zu gestalten, und ich lasse mir nicht nehmen, daß Hölderlin seinen Helden sich hier in die tragische Schuld der Übereilung verstricken läßt, — zu deutlich wird in der Rückschau der Briefe schon bei der Abschiedsszene mit Diotima das Herannahen des Verhängnisses charakterisiert.

So hat mir die Darstellung Hildebrandts etwas zuviel Wählerisches, Geschmäcklerisches, wie dies Glück und Grenze der Gestaltmetaphysik überhaupt bedeutet. Wenn die Gegenwart auch eine kulturpolitische Zielsetzung erheischt, so scheint mir, daß sie in dieser Verabsolutierung des Gestalthaften auch noch nicht erfüllt ist. Wenn Hildebrandt an Böckmann meines Erachtens mit Recht tadelt, daß er die philosophischen Begriffe, die er aus der Betrachtung Hölderlins verweisen will, doch nicht entbehren kann, so setzt er in seinem Bestreben, alte Ordnungsbegriffe durch eine neue Schau zu ersetzen, wieder nur Ordnungsbegriffe, die nicht minder kritisierbar sind. Wenn er sich gegen Moralisationen wendet, so muß doch durchaus festgehalten werden, daß die Moral vom Menschen, also auch vom Dichter und Philosophen, nicht zu trennen ist, und daß wir nur zwischen faustdicker und immanenter Moral zu scheiden haben. Er selbst betont mehrfach, daß es nicht seine Aufgabe sei, zu moralisieren, aber das Temperament, mit dem er sich absetzt, widerlegt ihn. Auch hier spricht der Jünger Stefan Georges. — Daß er die Tradition einer hohen Kunst, Angemessenes zu sagen, wie sonst auch hier bewährt, bedarf keiner Erwähnung, und in Zeiten, wo es vorerst darauf ankommt, für Hölderlin, insbesondere als philosophischen Dichter und Verkünder

des deutschen Mythos zu werben, wird das Buch gewiß seine Leser finden.

Die Arbeit des protestantischen Pfarrers Erwin Hegel „Hölderlin und der christliche Erlösungsgedanke“[12]) erfordert theologische Erörterungen, die über den Rahmen dieses Aufsatzes hinausführen.

Der „Hölderlin“[13]) des katholischen Gelehrten Romano Guardini bedeutet ein Maximum aus der Differenz geistlicher Bindung und weltlicher Aufgeschlossenheit. So ist seine große Arbeit eines der erregendsten Bücher dieses Gebietes, dessen Spannung vorweg aufgelöst werde: Seine weltliche, in unserem Sinne wissenschaftliche Schau, findet in Hölderlins Werk die Fülle christlicher und — grobgesprochen — nichtchristlicher Elemente und läßt die Entscheidung, ob Hölderlin sich der Offenbarung des — christlichen — lebendigen Gottes, die die Erfahrung eines gereiften durchgetragenen Lebens erfordert, zugewendet haben würde, offen, weil er zu früh hätte verstummen müssen. — Wenn schon anders eingestellt, begrüße ich die Ansicht, Hölderlins Werk als Torso zu fassen, im Gegensatz zu der Anschauung vom jugendlichen Seher-Dichter, „der an der Übergewalt der Stunde, die zu künden er berufen war, zerbrach“. — Das unlösbar erscheinende Rätsel der Hölderlinschen Zukunft gestattet Guardini, das in Hölderlins Werk gegenwärtig Vorhandene mit kristallklarer Objektivität und in sprachlich fruchtbarster Weise anzueignen und auszulegen. Indem er auf philosophische Begriffe gänzlich verzichtet und sich allein an den dichterischen Ausdruck der Frömmigkeit hält und sie nach ihren Schattierungen mit Ernst und Gewissen vergleicht, in einer Weise, die seiner Verehrung der „herrlichen Genauigkeit“ des Dichters entspricht, kommt er in Wesentlichstem zu den gleichen Ergebnissen wie der, der mit philosophischen Begriffen arbeitet und Dichtung und Philosophie in Parallele setzt, m. E. ebenfalls kommen muß. — Was der Philosoph als Kern der mystischen Identität oder als intellektuelle Anschauung bezeichnet, wird bei Guardini zu einer Erhebung in eine Ganzheitssphäre, die nur im Enthusiasmus, der Entrücktheit, der Ahnung, der Frömmigkeit erfaßt werden kann. So werden die Erscheinungen der Natur, der räumlichen, wie Ströme und Berge, der zeitlichen, wie Geschichte, Zeitalter, Menschen, — der Völker Hellas' und Germaniens zu „Göttern“, Numina, in deren Vertiefung er sich in Vielem mit Böckmann berührt, den er aber, wie er bekennt, nicht gelesen hat. Jedoch die Fülle der Götter, als ein Pantheon grundsätzlicher Polaritäten geordnet,

[12]) Heft 40 d. Reihe „Kirche in Bewegung und Entscheidung“ 1938. Verlag Gebr. Scheur, Bonn/Rhr.

[13]) „Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit.“ Verlag: Jakob Hegner in Leipzig. 1939. 568 S. Vgl. S. 427 Anm. zu oben [4]).



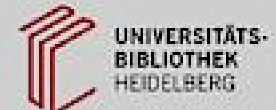
wird übergriffen von der Natur, die nicht so sehr physische Natur, als Geist, Pneuma oder Liebe, ist, insofern als ihr Zusammenhang geistig ist. Meisterhaft ist seine Kunst, uns in das Wesen des Numinosen, in das die ganze Erscheinungswelt gehüllt ist, einzuführen. Aus der Voraussetzung, daß dem modernen Menschen für diese Art Frömmigkeit, „allgemein-religiöse Erfahrung" genannt, das Verständnis verloren gegangen ist, zeigt er eindrucksvoll, wie die Konzeptionen Hölderlins immer mehr „mächtig, glühend, vom Urhauch umwittert" emporwachsen. — Dazu gehört freilich ein scharfer Schnitt der Wertung zwischen dem „autonomen" Dichter der Moderne und dem Vates, dem Seher, — zwischen dem Philosophen und dem Religiösen, zwischen dem Allegoriker und dem Symboliker und dem, der über Symbolik noch hinauszugehen weiß, ja zwischen dem Monotheisten und dem vom lebendigen Gott Erfüllten. Auch ist Guardini das Wort Psychologie, deren Begriff er auf rationalistische Psychologie verengt, besonders schwer erträglich. In dieser Polemik aber ist doch Vorsicht geboten, zumal er Hölderlin selbst den Vorwurf nicht erspart, daß die Dramatik des Empedokles falsch aufgebaut ist, weil in der Gestalt des Priesters Hermokrates ein Haßbild gezeichnet ist, das die in ihm angelegten positiven Elemente des Rechts- und Ordnungsdenkens vernachlässigt, und weil die Hingabe des Empedokles an die Natur aus der Schuld und Not des Versäumten anstatt in Schönheit erwächst. Deshalb ist auch bei Guardini sehr ähnlich wie bei Hildebrandt für die Gesamtschätzung Hölderlins zu fragen, ob nicht diese Einzigartigkeit auch mit einer Resignation erkauft werden muß. Indem er die Anschauungskreise der Hölderlinschen Frömmigkeit mustert, muß Guardini selbst von einer im besten Sinne „Erhabenen Monotonie" sprechen. Also: was der Seher an Tiefe gewinnt, muß er an Weite hergeben! — Soll nun daraus folgen, daß die Weltenweite Goethes dichterisch geringer eingeschätzt wird als die Hölderlins, wie dies zu schließen nahe liegt, wenn er, ähnlich wie Böckmann, „Mahomets Gesang" mit der Rheinhymne vergleicht? Oder ist die Frage nicht so zu stellen, ob ein Dichter den Rahmen, der ihm erscheint, und ein Frommer die Erlebnistiefe, die ihm vorgegeben ist, ausfüllt oder nicht? Die unbezweifelbare Tatsache, daß seit dem Weltkrieg die Jugend die Klassik zu Gunsten Hölderlins entthronen möchte, fordert zu prüfen, ob die Hölderlinverehrung eine Mode ist oder Bestand haben soll. Im zweiten Fall wird man jene von Guardini so scharf formulierten Gegensätze doch ganzheitlicher als Kategorien anzusehen haben, die sich nicht ausschließen, sondern ergänzen, die nicht qualitativ, sondern gradweise verschieden sind.

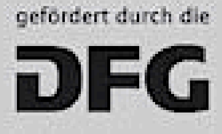
Der Begriff des Pneuma, des Heiligen Geistes, in dem die Erscheinungswelt der Natur ihren Zusammenhang findet, geht die für Guardini grundsätzliche Frage an. Sein dritter „Kreis" handelt von den Göt-

tern und dem „religiösen Bezug". Nach Untersuchung der einzelnen Göttergestalten fragt er am Ende des ersten Abschnittes dieses Themas, ob hinter der göttlichen Mannigfaltigkeit eine letzte Einheit steht, die eine Brücke zum christlichen Gott bilden würde. Er sieht aber schärfer, als alle früheren Forscher, in dem häufig gebrauchten Ausdruck „der Vater", daß bei vorsichtiger Betrachtung auch dieser nur der Vater von Untergöttern und so eine unter anderen objektiven Mächten ist, ohne damit „etwas Vertretbares ausmachen" zu wollen. — Der zweite Abschnitt heißt der „religiöse Bezug". Was er darunter versteht, erläutern die Fragen: „Wie treten die Götter dem Menschen entgegen? Was geschieht ihm in der Begegnung, und wie verhält er sich in ihr?" Er wendet sich gegen die Deutung des Erlebnisbegriffes als eines bloßen Echos und Vollzuges, gegen Vernachlässigung des Ursprunghaften, (also der Selbsttätigkeit des Subjektes). Erläuternd sei erinnert, daß Goethe an Stiedenroths Psychologie bemängelte, daß sie zwar an der Seele die Beziehung von außen nach innen, aber nicht die von innen nach außen darstelle. In der Veranschaulichung eines Ineinanderfließens von „Hüben" und „Drüben" ist die philosophische Beziehung des „Subjekts — Objekts" erneut, als Grundanschauung, die sich in den Polaritäten der subjektiven und objektiven Initiative abwandelt: Kommen der Götter und Genanntwerden, Annäherung und Aufnahme, Walten und Gehorsam, Fernsein und Kommen im Fest. Wenn er von metaphysischem Leid oder Not spricht und hieraus Hölderlins Empfinden als zart und gefährlich begründet und aus ihr „die tiefe Traurigkeit und auch die Lieblichkeit und wieder den unsäglichen Freudenglanz seiner Sätze", so fehlt mir freilich die Berücksichtigung des Heroischen, Kämpferischen bei all dieser Zartheit.

In allen Göttern, den Menschen einbezogen, sieht Guardini im vierten „Kreise" eine Einheit, die für Hölderlin in dem Erlebnis einer „Natur" besteht, außer deren Alleinheit nichts ist. Wenn als Symptom dieser Einheit auch auf die das ganze Werk durchziehende heilige Sprache verwiesen wird, so würde ich noch auf ein weiteres zurückgehen, zu dem das Verfahren, allein das Motivische und zumeist nur an Bruchstücken der Gedichte zu erläutern, nicht gelangen kann; ich meine die bald dreitaktige, bald symmetrische Komposition der meisten Gedichteinheiten, und die Kreuzung zwiefachen Geschehens im Roman, die ebenfalls einen symbolischen, „mythischen" Sinn haben. —

Nun entfaltet sich die Auseinandersetzung des Verfassers als Christen mit dem bei Hölderlin Vorfindlichen, das wie gesagt nur einen Anfang des religiösen Ringens für Guardini bedeutet. Schon in dem Kapitel „Wesen der Götter" innerhalb des dritten Kreises setzte sie ein. Aus der Wechselbeziehung von Subjekt und Objekt folgen für Guardini Paradoxieen, die er als eine Schraube ohne Ende überbieten könnte, ohne





die Tatsache, daß der lebendige Gott sich offenbart und der Mensch den „Befehl" von ihm erhält. Die Autonomie der Persönlichkeit, aus der Götter individualisiert angeeignet werden können, bedeutet ihm einen Abfall von Gott, ein „hartes Wort für den von der Herrlichkeit der Götter Erfüllten", das dem Ernst der Hölderlinschen Frömmigkeit gleichwohl angemessener ist, als manche Auslegung, über der die von Guardini gewiß turmhoch steht. Der Bereich der Hölderlinschen Frömmigkeit ist für ihn eine allgemein-religiöse, vorchristliche Erfahrung, wenn schon tiefer als ein primitives Mana oder Orenda. Aber dem Allnaturerlebnis Hölderlins fehlt der Ort der religiösen Entscheidung, des unerbittlichen Entweder-Oder, das den Menschen, wenn er Gott wirklich ernst nimmt, vor der göttlichen Majestät erst einmal zunichte werden läßt, und das Vorbedingung dafür ist, daß die Individualisierungen der Welt ihm aufbauend wiedergegeben werden. — Im fünften Kreise werden schließlich die Christusmotive in Hölderlins Dichtung entsprechend kritisch geprüft und eine Fülle von weiteren Gegensätzlichkeiten zum Christentum festgelegt, auch hier mit dem Abschluß eines non liquet im Hinblick auf Hölderlins Zukunft.

Guardini tritt in seinen Ausführungen über den lebendigen Gott der protestantischen dialektischen Theologie erstaunlich nahe. Es ist hier nicht der Ort, Wandlungen der katholischen Theologie zu untersuchen. Aber geistesgeschichtlich stellt sich seine Fragestellung an Hölderlin in eine Front nicht so sehr mit dem Problem „Idealismus und Christentum", als mit dem „Weimarer Klassik und Christentum", oder, um mit Hildebrandt zu reden, „Deutsche Bewegung und Christentum". Hölderlin habe ich als Hochklassiker bezeichnet, und die Weimarer Klassik war frömmer, als aus einigen überspitzten Äußerungen Schillers über die Autonomie der Kunst geschlossen werden darf. — Sind diese Geister alle wirklich nur theoretisch Schauende gewesen und haben sie nichts vom Ernste der dem Willen aufgegebenen und mithin ihm gemäßen „Entscheidung" gewußt? — Die Antwort der Klassik, insbesondere der mythischen Hochklassik Hölderlins auf die existenzielle Frage nach der Entscheidung vor dem lebendigen Gott würde m. E. diese sein: Es gibt nicht nur eine Entscheidung aus dem Entweder-Oder, sondern eine ebenso schwere aus dem Sowohl-Als auch. — Guardini's Untersuchungen der Christushymnen gehen aus von Christus als Heilandsgott neben Herakles und Dionysos. Wenn in „Der Einzige" deutlich wird, daß es Hölderlin schwer fiel, Christus den „weltlichen Männern" zu vergleichen, so ist hier das, was Guardini die Unerbittlichkeit des Entweder-Oder aus dem Christlichen nennt, nicht eindeutig; sie kann ebensogut aus der Schwierigkeit des Bekenntnisses zum Sowohl-Als auch vor einem überkommenen übermächtigen Radikalismus erkannt werden. — Der Notwendigkeit, dem Entweder-Oder den Primat zu erteilen als der einzigen geoffenbarten

Wahrheit gibt die Idee der Allheit keinen Raum. Aber, — hier erscheint ein Gedanke Guardinis in anderer Sicht, — ein anderes ist die Offenbarung der Wahrheit und ihre Aneignung (bzw. Bewährung) durch den Menschen. Zweifellos liegt in der Subjektivität des Menschen eine Gefahr; denn „es irrt der Mensch, solang er strebt...". Aber die Gefahr nennt Hölderlin „der Starken frisches Glück". Das „ganz ernst Nehmen" hat nicht materiale, sondern funktionale Merkmale: „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben...". — Die Offenbarung ist nichts Eindeutiges, aber auch nichts Vieldeutiges, sie ist, als Polaritäten gedeutet, erfaßbar. Sie ist nicht einmalig als geschichtliches Ereignis, sondern sie kann ebenso transzendent wie transzendental, darüber hinaus ebenso im Einzelnen wie im Ganzen erfahren werden. Die Polarität eines ewigen Seins und eines zeitlich bestimmten Wertens als getrennt und doch zusammengehörig zu erfassen, hieße erst „ganz ernst Nehmen". Die Offenbarung ist zweipolig und paradox; wie schon der junge Goethe wußte, als er über Moral reflektierte: „Wer aber weiß, ob das, was vor den Menschen gut und böse ist, auch das ist, was Gott für gut und böse angesehen wissen will?"

Das „Harmonisch-Entgegengesetzte" ist Hölderlins Lebensgrund, und die Art, wie Hölderlin schon früh in dieser Anschauung die Stiftlerfreunde Schelling und Hegel führte, und wie er im tragischen Kampfe mit Kant, Fichte und dem noch selbst in Entwicklung begriffenen Schiller erstarkte und sich vertiefte, ist ein Grund, daß nach der bisher geistesgeschichtlichen Scheidung nun auch der Biograph trotz Guardinis non liquet eine Prophezeiung für Hölderlins spätere Entwicklung wagen darf. Ist nicht das dritte Lebensjahrzehnt für den Menschen entscheidend? Jedenfalls darf man nicht annehmen, daß Hölderlins Ganzheitsfrömmigkeit ein christliches Urempfinden nur überlagert hätte, so daß er sich späterhin etwa von ihr hätte freimachen können. So bliebe noch, daß er sich durch einen „Durchbruch der Gnade" zum historischen Christentum hätte bekehren können. Die Zeit war dem nicht ungünstig; die christliche Bewegung der Freiheitskriege setzt unvermittelt ein, und die Romantik zeigt, wie A. W. Schlegels „Prédilection d'artiste" zum Katholischen schnell von einem christlichen Radikalismus überwunden wird. Aber die ältere Romantik war individualistisch, und das Konvertieren machte ihr keine Schwierigkeiten; Hölderlin verband das zarteste Gefühl der persönlichen Berufung mit ausgesprochener Verbundenheit mit seinem Volk. Hier scheint wirklich in der Geschichte ein Bruch zu bestehen, wenn man nicht in Leibnizischem Sinne weiterdenken will, daß radikale Confessio und mediale Mystik auch nur zwei Pole in einer letzten Ganzheit sind.

Wenn auch ich sage, daß Hölderlins Werk ein Torso geblieben ist, so geben die letzten Bruchstücke seiner Dichtung und Notizen, aber auch schon angeschnittene Motive der früheren Zeit mir genügend Hinweise,

daß Hölderlins Dichtung sich kaum mehr in die Tiefe, aber noch viel in die Weite hätte entwickeln mögen, und ich füge jetzt hinzu, daß die, wie Guardini sagt, „überwertige“ Sprachkraft seiner „erhabenen Monotonie“ vielleicht dann doch der Weite des Blickes tributpflichtig geworden wäre. Vor dieser Möglichkeit scheint mir sogar die Auffassung Hellingraths in ihrer romantischen Fassung noch Wahrheit zu ahnen; aber ich habe mich bereits früher so ausgedrückt, daß der deutsche Geist mit dem, was Hölderlin gab, eine Höhe erreicht hat, die zu einem Rückschlag, zum „Jungen Deutschland“ geführt hat.

Guardini sagt im Vorwort: „Ich wollte Hölderlin nach Dingen befragen, die er zu wissen scheint, und die sonst niemand weiß“; er meint damit sein Verfahren, den Dichter ohne die literatur- oder geistesgeschichtlichen Zusammenhänge auszulegen. Das „unbefangene Befragen des Gegenstandes“, ein „Einfachstes, wenn auch nicht das Leichteste“ nennt auch Max Kommerell die verbindende Einheit in der Betrachtungsweise der fünf Aufsätze über Dramen Goethes, Schillers, Kleists und Hölderlins, die er unter dem Titel „Geist und Buchstab in der Dichtung“[14]) zusammenfaßt. Von denen sei hier nur auf den letzten eingegangen, der von den Empedoklesdichtungen handelt; er ist eine exegetische Ergänzung zu seinem früheren kulturpolitisch gerichteten Aufsatz über Hölderlin als „Führer“.

„Unbefangen zu fragen“, ist die Aufgabe freilich der Wissenschaft überhaupt; gemeint ist in beiden Fällen der Verzicht auf Fragen, die mit dem Text nur mittelbar zusammenhängen und das Verständnis nicht begründen, wohl aber kontrollieren und stützen können. Die Begründung liegt auch bei der auf Mittelbares sich ausdehnenden Betrachtung immer im Text, aber es kommt darauf an, den richtigen Grund zu finden, und das unterscheidet die exakten Wissenschaften von den motivischen, daß eine Geistesverwandtschaft des Forschers mit seinem Gegenstand sich irrational auswirken muß, und er ohne diese in Formalismus erstarren würde. Gleichwohl ist dies schöpferisch Irrationale an Überkommenes gebunden, wie auch die Sprache selbst. So kann selbst bei engster Beschränkung auf den Text die Auslegung nicht ohne Begriffe auskommen, und auch der Dichter nicht, wenn schon die seinigen anschauungsgesättigter sind, als die des Forschers. Am Schluß des Aufsatzes fordert Kommerell, daß „nicht zunächst etwas Gemeinsames zwischen Hölderlin und uns vorauszusetzen und er danach auszulegen sei, sondern daß man ihm erst in seiner Besonderheit folgen müsse, verstehend oder doch verstehen wollend, und erst danach die Frage erlaubt sei, was aus dieser Besonderheit für ihn folge.“

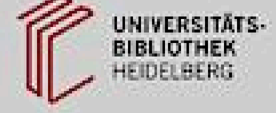
[14]) Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1940. 294 S.

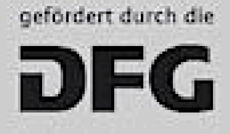




— Es wird also mit „Verstehen“ offenbar ein gänzliches Sichauslöschen des Forschers durch Versenkung in den Text gemeint; ich denke aber, daß der Forscher und sein Gegenstand in einer Wechselwirkung stehen, bei der es unmöglich ist, Zeitfolgen in der Fragestellung grundsätzlich festzulegen. Es kann sich nur um ein Auslöschen des Eigenen in soweit handeln, als viele, keineswegs alle Forscher, die möglichste Einschränkung überhaupt versäumen. Solche polemischen Antithesen mögen im Drange der Zeit berechtigt sein, sollten aber nicht in grundsätzlicher Form vorgetragen werden. Kommerells Bekenntnis, daß seine Wiedergabe der Dichtung durch Begriffe notwendig versagen müsse, setzt voraus, daß „der allbewußte Unterschied zwischen Begrifflichkeit und Dichtung“ eine Wertung nach dem Primat der Kunst über die Wissenschaft bedeutet, die einem Bewußtsein, für das zur Kultur auch der Krieg gehört, nicht entsprechen kann. Zugleich aber entsteht dies Bekenntnis aus dem „Rätsel, daß Hölderlin seiner Anlage nach ein solches für uns ungreifbar fernes und eben noch denkbares Geschehen (wie das im „Empedokles“) als die wirkliche Geschichte seiner Seele erfahren konnte“. Hierauf möchte ich als Vertreter einer Generation, die auf der zweiten Hälfte des Lebens gegen das Ende blickt, das vorhin über Weite und Tiefe Gesagte noch einmal anwenden. Die Hölderlinforschung beginnt nicht mit Hellingrath, sondern bei Forschern, denen es darauf ankam, Weite zu erobern und zu vereinfachen. Ich verstehe, daß eine neue Generation der Weite überdrüssig sich in die Tiefe wendet, und Weite wertend mit Weitläufigkeit verwechselt. Wenn aber auch hier Gefahren lauern, so gilt es, sich zu erinnern, daß beide Richtungen über einen und denselben Gegenstand laufen, und hier muß sich viel überschneiden, worin zum mindesten Übereinstimmung herrschen muß.

Nun heißt es im Abschnitt „Hölderlin-Empedokles“: „So barg der Hyperion, der nicht Hölderlin, nicht Dichter, sondern Eremit in Griechenland und enttäuschter Heros einer gescheiterten Erneuerung, ein nichthölderlinisches Schicksal hat, Hölderlins gesamtes Leben mehr als ein Gedicht; und wenn wiederum Empedokles unlyrischer als Hyperion gegen diesen in der Versachlichung fortschreitet und unverwechselbar eine geschichtlich bestimmte Tat... in einer bestimmten Umwelt beschreibt, enthält er von Hölderlin mehr als der Hyperion, in dem Grad als er sich mehr von Hyperion entfernt.“ — Hyperion ist aber keinesfalls „nicht Dichter“ und jedenfalls mehr als „Eremit und enttäuschter Heros“; denn Diotima gibt uns einen Schlüssel: „Priester wirst du sein der göttlichen Natur und die dichterischen Tage keimen dir schon.“ Hier spukt noch die Pigenotsche Auslegung aus der Einleitung seines Bandes in der Hellingrathschen Ausgabe nach! Auch die griechische Landschaft Hyperions und die Beschreibung der Seeschlacht von Tschesme ist doch





ganz gewiß Beschreibung einer bestimmten Tat in einer bestimmten Umwelt! Die Erkenntnis nach blassen Begriffen würde statt dieser Ausführung sagen, daß Hölderlin im Falle Hyperions eine frei erfundene Person eine Seite seiner Lebenserfahrung in lyrisch-epischer Form verkörpern läßt, im zweiten Fall eine geschichtlich überlieferte Person eine andere Seite in lyrisch-dramatischer Form!

Wenn der Vollzug der „Versöhnung durch den Tod" in den ersten beiden Fassungen transzendental genannt wird, weil Empedokles die Versöhnung in sich selbst vollzieht, und in der letzten Fassung die zwischen ihm und der Natur transzendent, beide aber dasselbe bedeuten, so ist zu fragen, ob nicht beide ebenso transzendentale Merkmale zeigen wie transzendente. Denn es stehen in der szenischen Skizze zur dritten Fassung die Worte des Empedokles, der „in dem Sinn, der nun schon in ihm herrschend geworden ist, immer mehr bestärkt" wird: „Friedlich ... soll dieser Abend sein, kühle Lüfte wehn, die Liebesboten, und freundlich von den Himmelshöhen herabgestiegen, singt der Sonnenjüngling dort sein Abendlied ... —"; das steht doch der sich „— menschengleich —" zu Empedokles neigenden und „mit ihren Zweigen das Haupt umschlingenden" Erde der ersten Fassung unüberhörbar nahe! Die oft beachtete Vergleichung zwischen der Bedeutung des Empedokles als eines Erlösers seines Volkes und Heranführers einer neuen geschichtlichen Epoche mit der Gestalt des Christus als Erlösers der Menschheit in ihren Übereinstimmungen und Gegensätzen führt auch Kommerell aus. „Im tiefsten" sieht er den Unterschied so: „das Sterben des Christus war einmal in allen Zeiten, so wie auch die Nacht der Elegie Brot und Wein keine wiederkehrende Nacht ist, — das empedokleische Opfer aber kehrt mit den Rhythmen des Weltlaufs wieder, wie es vorherbestimmt war." Erst hiermit scheidet sich eine transzendente Betrachtungsweise im Sinne einer Eschatologie, die jedoch die transzendentale Mitbestimmung des Dichters nicht ausschließt, von der Betrachtungsweise der Empedoklesdichtungen, in denen Transzendent und Transzendental als Anschauungsmöglichkeiten für die geschichtsphilosophische Epochenzyklik sich sehr nahe fordern. Wenn in einem Falle mit Ordnungsbegriffen gearbeitet wird, so geht es nicht an, im andern nur mit Anschauungen zu arbeiten. Wäre versucht worden, im zweiten ebenfalls Ordnungsbegriffe anzuwenden, hätte sich sehr rasch herausgestellt, daß der erste Ansprung zu kurz genommen war.

Kommerell liegt wie Hildebrandt daran, die Wortschuld des Empedokles „in freierer Betrachtung" zu einer Notwendigkeit aus dem Leben des Helden selbst zu erheben; wer diese ideelle Deutung nicht entbehren kann, darf sich gleichwohl nicht der dramatischen Realität enthoben fühlen, in der nun einmal von der Beleidigung der Götter die Rede ist. — Die dritte Fassung in ihren ausgeführten Szenen und in der szenischen Skizze

zeigt den „königlichen Bruder“, den Gegenspieler, als dramatisches Vehikel noch mehr als zuvor betont, sodaß Hölderlin gerade im fruchtlosen Ringen um die Tragödienform, mit der er seine „nach Vollendung dürstende Seele sättigen“ wollte, bewies, daß es ihm hier mehr auf Dichtung als auf Philosophie ankam. — Der Tod wird von Empedokles zwar als Sühne eines Frevels gewählt, „ist“ aber, wie Kommerell sich ausdrückt, tatsächlich Heiterkeit. Er „ist“ das nicht, sondern er wird dazu. Denn der Dichter füllt ganze Szenen, um zu zeigen, daß die äußerlichen Veranlassungen zu seinem Tode ganz vom Helden abfallen. Kommerell beachtet diese wohl, aber er nennt sie „eröffnende Momente“, für die die Frage, wonach sie „innerlich brennten“, „erst jetzt, (will sagen: von der Heiterkeit, vom Fest aus) beantwortet werden kann“. Das heißt denn doch, die Dynamik des dichterischen Schaffens aus Laune in Statik verwandeln.

Aber Hölderlin hätte vielleicht, wenn ihm zu einer über seine sonnenklaren Briefe an andere hinausgehenden Selbstbesinnung Zeit geblieben wäre, für sich selbst ähnlich, wenn schon zuverlässiger sich audrücken können. In seinem theoretischen Aufsatz „Grund zum Empedokles“ sucht er das plastisch gestaltende Ringen der ersten Fassungen sich näher zu bringen, indem er seine Fabel auf ungeheure geschichtsphilosophische Paradoxien bezieht; der Aufsatz bricht jedoch bezeichnender Weise an dem Punkte ab, wo es darauf ankommt, diese allgemeinsten Ideen auf die konkrete dramatische Situation anzuwenden. Kommerells Ausführungen verwandeln bei nur flüchtigem Bezug auf diesen Aufsatz das Hochbegriffliche daran in anschauungsgesättigtere Begriffe, die jedoch ihrerseits in der Paradoxie verbleiben.

Ich kann nicht anerkennen, daß Kommerells kategorische, um nicht zu sagen, kubistische Darstellung seiner Absicht entspricht, auf Text und Form zurückzugehen. Wenn in den Empedoklesdichtungen ein Rätsel liegt, dem man sich ehrfürchtig gestimmt vor der Frömmigkeit des Dichters zu nähern hat, so liegt die Ehrfurcht des wissenschaftlichen Auslegers in der Sachlichkeit, das Rätsel zu enträtseln, nicht darin, es weiter zu verrätseln. Das entspricht auch nicht dem programmatischen Satz, der bereits angeführt war, daß wir erst „der Besonderheit verstehend oder doch verstehen wollend folgen müssen, und erst danach die Frage erlaubt sei, was aus dieser Besonderheit für uns folge“. Er stellt nämlich diese Frage nicht! — Glaubt er, daß das Rätsel, einmal umschrieben, auch schon gelöst wäre? Dazu kann auch der ins Tiefe Strebende der Weite nicht entbehren! Die Betrachtungen Kommerells schaffen nicht Grund und gehen nicht auf das Einfachste zurück, sondern wenden sich an ein eingeweihtes Publikum, das in der Lage ist, das Meiste aus Eigenem zu ergänzen. Er betrachtet sozusagen den Mond auf die Seite hin, die der Erde abgewendet ist. Das darf allein der Dichter!

Kommerell selbst ist als Dichter fruchtbar: In seinem außerordentlich gekonnten Roman[15]) werden einmal Menschen unterschieden, die treffen, ohne zu zielen, und zielen, ohne zu treffen. Wenn es aber zweifellos auch Menschen gibt, die treffen, weil sie zielen, und nicht treffen, weil sie nicht zielen, so ist bei Kommerell die Frage, ob die Liebe, mit der er an den ersten hängt, sich mit einer Liebe auch zu den zweiten vereinigt, oder ob er die zweiten negativ bewertet. Der Schluß des Romans mit dem Auseinanderleben von Menschen, die erst verwandt, und dem Verfließen solcher, die erst gegensätzlich fühlten, denen allen der Zufall eines geselligen Gesprächs zum Schicksal wird, läßt keinen Rückschluß auf die Stellung des Dichters zu, und der Titel „Eine Geschichte von gestern" braucht kein ironischer Abschied vom Gestern zu sein[16]), sondern kann auch die Elegik verhüllen, daß sie nicht von heute sein darf. Der Dichter hat das Vorrecht, wenn er nicht selbst dazu einlädt, daß man an ihn die Kabinettsfrage nicht stellen darf; er darf uns auch mit Ahnungen beschäftigen, wie Goethe im „Märchen". Wissenschaft jedoch steht immer vor der Krisis; sie darf es sich nicht leisten, ironisch oder elegisch zu sein, sondern kann nur Neues aufbauen, indem sie Altes zerstört. Hier ist der unbestreitbare Ort jenes „Entweder-Oder", den die dialektische Theologie, von der oben gesprochen war, allein für den Glauben beansprucht.

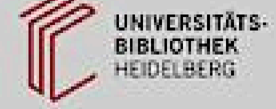
Kommerells Zwielicht führt ebenso zu Hölderlins Ganzheitsschau hin, wie von ihr weg; denn Hölderlins Aufgabe ist, das Mysterium der Existenz, wennschon ins Lied gehüllt, nach Ursache und Wirkung zu „deuten". — Dieses Zwielicht kann ferner allgemein für wissenschaftliches Denken fruchtbar sein, aber ebenso zu Schwärmerei verführen. — So bringen auch die übrigen Aufsätze immer nur zur Hälfte Wahres. Aber sie scheinen mir der wissenschaftlichen Forderung, kritisch fruchtbar gemacht zu werden, zugänglicher als der Hölderlinaufsatz[17]). In unserem Zusammenhang sei jedoch nur auf den Aufsatz „Schiller als Psychologe" verwiesen, weil hier Schiller positiver gewertet wird, als bei Hildebrandt, und, anders als bei Guardini, die Psychologie des Dichters neben der des Wissenschaftlers als charakterisierender Vorzug betrachtet wird.

---

[15]) Der Lampenschirm aus den drei Taschentüchern. S. Fischer. 1940.

[16]) So: Paul Fechter, DAZ. v. 13. X. 40, Nr. 493.

[17]) Auf die beiden Aufsätze zu „Faust" komme ich demnächst in einer größeren zweiten Arbeit über Goethes Faust zurück. Ich erwähne diese Arbeit schon aus dem Grunde, weil man mein früheres Buch „Faust der Nichtfaustische" auf dialektische Theologie abgestempelt hat, und im vorliegenden Aufsatz meine eigentliche Stellung dazu klar wird.



Über den Sinn der Musik

Von

Paul Bruchhagen

Musik ist die Kunst des Klingens.

Was bedeutet hier „Klingen“? Was ist damit gemeint? Zunächst immer füllehafte Musik und nicht weniger.

Klingen kann man ein Urphänomen nennen. Es ist ein akustisches Phänomen. Bedingt wird es durch Zeit und Raum.

Als akustisches Phänomen bedarf es der Zeit, denn Klingen schallt, d. h. es breitet sich aus. Es dauert, hat eine zeitliche Erstreckung. Dies macht nicht das Wesentlichste am Klingen aus. Klingen wird erlebt, also auch seine zeitliche Erstreckung. Erlebte Dauer kann nicht gemessen werden. Sie fließt nicht. Füllehaftes Klingen „läuft“ nicht „ab“. Es „legt sich dar“.

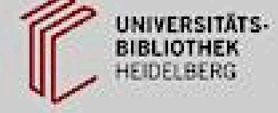
Was das Verhältnis des füllehaften Klingens zum Raum indirekt anbetrifft, so ist schon die Tatsache der Füllehaftigkeit ausreichend, um zu erhärten, daß das Klingen leer sein kann. Jede Musik bietet zwischen großer Fülle und klingender Leere alle Grade der Erfülltheit dar. Es gibt die Möglichkeit zur Fülle wie die zur Leere.

Die Leere sehen wir als eine substantielle Beschaffenheit des Klingens an. Wir bezeichnen sie besser noch als eine „Offenheit“. Offen heißt hier nicht: vom Erlebenden aus schließbar oder interpretierbar. Das Klingen ist an und für sich offen. Die Offenheit ist die Potenz, das Vermögen des Klingens. Nennen wir es das Vermögen zur Fülle, Offenheit für eine Fülle.

In dargebotener Musik erleben wir füllehaftes Klingen, Klingen, dessen Vermögen zur Fülle in Anspruch genommen wird. Es ist mit Fülle beladen, getränkt.

Klingen ist im Raum und bewegt sich in Lagen, sie dauert in Lagen, in Tonhöhen. Diese Lage wird mit dem Klingen erlebt und ist unmeßbar.

Klingen als Material der Musik ist geistfähig in dem Sinne, daß es das Vermögen zur Fülle besitzt.





Klingen gehört zum Wesen der Töne. Töne sind meßbare physikalische Erscheinungen. Klingen kann nur erlebt werden. Die Kunst der Musik wird auch Objekt des Verstandes, weil sie Formung ist. Das Kompositionsmaterial muß also dem Verstande mittelbar zugänglich sein.

Träger des Klingens sind in materialer Hinsicht die Töne und Akkorde, in formaler Hinsicht die Noten und das Notensystem. —

Das Klingen ist mit oder in Fülle gegeben. Es bildet die Substanz des Tones und Akkordes, die materiale Bedingung der Möglichkeit von Musik überhaupt. Sein Vermögen zur Fülle ermöglicht wesentlich mit das Intervall, die Abfolge, Melodie, Harmonie, Rhythmus, Bewegung, Form. Man kann demnach das Vermögen zur Fülle die formale Bedingung der Möglichkeit aller und jeder Musik nennen.

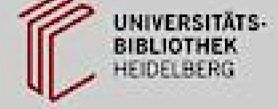
Wie ist es nun mit der Fülle selber? Fülle „begründet" die Diesheit dieses Intervalls, jenes Rhythmus, dieser Melodie, jener Harmonie. Sie „begründet" die Farbe, die Lage, die Intensität, die Dauer der Töne. Fülle kann man und wird man bestätigt finden im Erlebnis. Aber was ist denn nun die Fülle? Fülle ist ein notwendiger Bestandteil der Musik. Sie ist es letztlich, die eine Tönereihe zur Melodie, eine vieladrige Klangfläche zur Harmonie, Melodie und Harmonie zu Kunst, die klingende Bewegung zur Form macht. Im Erlebnis versteht man diese Fülle, aber die Aussage darüber bereitet nicht geringe Schwierigkeiten.

Man nennt sie etwa das Leben in dem musikalischen Organismus, den Geist der Musik, die Seele derselben, den Inhalt, den Gehalt, den Sinn. Und dann kommt der Widerstreit der Standpunkte hinzu. Je nach der Definition hat die Musik entweder einen Inhalt oder keinen. Gehalt kann Sinn, Sinngehalt, Sinnfülle sein.

Man kann das Sinnproblem in der Form lösen, indem man alle Musik, die Fülle birgt, sinnvoll nennt. Dann geht man nicht näher auf das Inhalts- und Gehaltsproblem ein. Man kann aber die Frage zuspitzen: Wenn man Inhalt und Gehalt annehmen will und unterscheiden kann, was ist dann Sinn?

Äußerlich gesehen gibt es die Fülle des Intervalls, die Fülle des Themas, die Fülle des Verlaufes, des Satzes, die Fülle am Ende, zum Ende des Satzes.

Man sollte erwarten, daß Melodien und Harmonien ihre eigene Fülle haben, die sich von der des Satzes besonders abhebt. Tatsächlich gibt es Melodien und Harmonien ohne eine nur ihnen zukommende Fülle. Diese nennen wir Formen, wovon wir die Gestalten unterscheiden. Gestalten sind also Themen und Melodien, die eine ihnen eigene Fülle darbieten. Formen bauen sich aus den kleinstmöglichen formalen Einheiten, Inter-





vallen und Motiven, auf, ohne aus der Ganzheit noch besondere Momente herzuleiten. Die Gestalten dagegen haben als Ganzheit einen besonderen Ganzheitscharakter über die Fülle der einzelnen untergeordneten Gebilde hinaus.

An diesen Gestalten nun kann man am ehesten erläutern, was Sinn der reinen Musik ist. Die Abfolge der Gestalten in einem einzelnen Satz z. B. ist derart, daß von der Darbietung des Themas an über das eventuelle zweite Thema und die Durchführung und die Reprise dem Hörer eine beherrschende Idee nahegebracht wird. Das Ganze steht unter einer Idee. Im Erleben weisen die einzelnen Gestalten auf diese Idee hin und schliessen sich dadurch zu einer Einheit zusammen. Die Gestalten sind diese Idee nicht selbst, sondern nur Repräsentation davon. Somit haben die einzelnen Gestalten einen Sinn, durch den sie sich in ihrer Fülle zusammenschliessen. Diesen Sinn zu verstehen ist Sache des Hörers. Er muß seinerseits den Sinn von sich aus setzen.

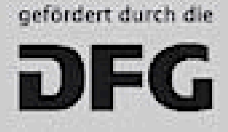
So kann man den Begriff des Sinnes der Musik direkt aus dem musikalischen Klingen bestimmen.

Nachdem so eine Art der Fülle eliminiert ist, darf man dazu übergehen, die anderen möglichen Arten näher zu charakterisieren. Die Fülle des Einzelbezugs ist Inhalt, die Fülle des geformten Themas gleichfalls Inhalt. Die Fülle, welche der Verlauf des Musikstückes, ferner seine Ganzheit als solche und im besonderen seine Beendigung darbietet, nennen wir Gehalt.

Geht man von der Form aus, so besteht ein Recht, die Fülle zu bezeichnen als dasjenige, was die Form adelt, über sie hinaushebt, als die Spannung im Intervall, als die Triebkraft im Rhythmus, als die Umkleidung in der Klangfarbe, als die Mächtigkeit in Dauer und Intensität, als Nachhall, Mithall, Durchhall im Tönen, im Klingen, als das Ordnende in der Form, als „Ursache" der Bewegung, als das Etwas der Form, als ihre Sättigung, ihr „Inhalt", ihr Gehalt, von dem Klarheit, Durchsichtigkeit, Helle ausgeht. Sie ist der Geist, die Seele der Musik.

Die Fülle ist Sinn, aber nicht nur das. Und wir müssen fragen: Ist der Sinn immanent oder transzendent, subjektiv oder objektiv, subjektiv transzendent oder objektiv transzendent? Wie verhält es sich mit der Bestimmtheit des Sinnes, mit seiner Transsubjektivität, seiner Unbestimmbarkeit, an sich, für uns, an und für sich, an und für uns? Wie mit der Deutbarkeit oder Eindeutigkeit? Wie verhält sich Sinn zu Bedeutung? Der Sinn wird als Wirkung, Resonanz hingestellt, er soll individuell gebunden sein, sowohl sachlich als persönlich, er soll ungegenständlich, unausdrückbar, unsagbar, unbeweisbar, vorsymbolisch, atheoretisch,





außerbegrifflich, in sich prägnant sein. Ist der Sinn „Programm“, Darstellung, Ausdruck, Sprache, Symbol?[1])

Wenn wir von Sinn sprechen, so müssen wir erläutern, was darunter verstanden werden soll. Haben Immanenzlehre und Transzendenztheorie des Sinns etwa ihre Berechtigung? Läßt das Wesen des musikalischen Sinns es zu, immanent oder transzendent aufgefaßt zu werden? Der Sinn der Musik ist ein bestimmter. Ist diese Bestimmtheit eine formale oder materiale oder beides zugleich? Welches Wesen hat der Sinn, welches Sein?

Wir stellen die These auf, es gebe Arten reiner Musik, geformte und gestaltete. Und von der gestalteten Musik behaupten wir, sie könne „nur sinnvoll“ sein.

Welchen Nutzen haben wir nun davon, den Sinn Inhalt zu nennen? Der Ausdruck „Inhalt“ ist äquivok. Sinn soll soviel wie Sinngehalt sein, d. h. schon vor aller Theorie wird Sinn zum Gehalt gerechnet. Inwiefern ist Sinn Gehalt, inwiefern nicht? Als Sinn der absoluten Musik wird angesprochen, sie sei Darstellung, Ausdruck, Sprache, Symbol.

Die Einheit des Sinnes haben wir schon herausgestellt. Sie wird im erlebenden Verstehen oder Hinnehmen vollzogen. Der Sinn „geht auf“.

Er wahrt einen gewissen Abstand von den Gestalten. Das mag der Anstoß zur Ausbildung der Transzendenzlehre gewesen sein. Die Behauptung der Transzendenztheorie, der Sinn sei in etwas Außermusikalischem zu suchen, in dem Willen, in der Utopie, in dem Gefühl usw., wird durch die Analyse der Musik widerlegt. Die objektive Transzendenzlehre ist unhaltbar.

Die Immanenzlehre hat aber ebensowenig Recht, denn der Sinn der Musik ist nicht völlig immanent. Er bedarf des vernehmenden Bewußtseins. Der Sinn der Musik ist nur relativ immanent. Damit wird des ferneren der Subjektivismus abgelehnt. Abgelehnt wird der Formalismus, denn Musik ist nicht bloße Form, sondern erfüllte Form. Der Psychologismus behauptet, der Sinn der Musik sei die Wirkung der Form auf die vernehmende Seele. Die Analyse zwingt aber, die Fülle des Klingens von dem Eindruck zu trennen, den sie auf den Geist, auf die Seele macht. Objektive Fülle und subjektiver Eindruck müssen auseinandergehalten werden. Formal genommen ist der Sinn der Musik in sich bestimmt, individuell, sachlich gebunden, auf das einzelne Kunstwerk beschränkt und objektiv eindeutig. Er ist nicht an und für sich, auch nicht an und für uns, sondern an sich, relativ auf das vernehmende Bewußtsein. Der Sinn wird nicht gehört wie das Akustische, er gibt sich nicht in und

[1]) Siehe zu Diesem und dem Folgenden den einleitenden Aufsatz über dasselbe Thema im 31. Bd.e dieser Ztschr., 1937.





mit den Sinnesempfindungen kund, er besteht nicht durch das vernehmende Bewußtsein.

Ist der Sinn auch unausdrückbar in Worten, unsagbar, so doch nicht unbeweisbar und ungegenständlich. Der Beweis freilich kann kein solcher naturwissenschaftlicher Art sein. Beweiskraft hat hier die Evidenz. Und die Evidenz des musikalischen Sinns kann nicht geleugnet werden. Im Hinblick auf den Beweis in der Form der begrifflichen Begründung ist der Sinn atheoretisch, außerbegrifflich. Unmittelbar kann er sich nicht ausdrücken, denn dies widerspräche dem Wesen des Ausdrucks.

Zieht man die bisherigen Bestimmungen des Wesens des Sinns heran, so erfährt man, der Sinn sei etwas Ideales, Objektives, Bestimmtes, durch etwas Gerichtetes, das unanschaulich und ungegenständlich mitgegeben sei. Der Sinn kann nicht mit der Gestalt identifiziert werden. Seine Existenz ist eine andere als die des Gegenstandes in der Natur. Sie ist aber auch keine irreale. Dem Sinn eignet bei aller Objektivität ideales Sein. Er wird nicht im Verstehen erzeugt. Er ist etwas Bestimmtes und ohne Mannigfaltigkeit, ein Einiges, Einziges, Individuelles. Eine Gestalt ist sinnvoll, mit welcher Unanschauliches nicht gegenständlich mitgegeben ist. Tönende Gestalten also sind sinnvoll, weil mit ihnen ungegenständliches Unanschauliches mitgegeben ist. Es ist nicht wahrnehmbar und ist kein Gegenstand wie das Sinnvolle. Die reale Gestalt trägt ideales Sein.

Der Sinn ist objektiv fremdgegeben, weil er im Bewußtsein repräsentiert, und zwar unabhängig vom Bewußtsein. Die Sinnfülle von etwas besteht nicht darin, daß es sich selbst präsentiert. Was es präsentiert, das ist es selbst. Dazu ist es Repräsentation eines Anderen. Insofern ist es fremdgegeben. Es präsentiert, um zu repräsentieren. Musikalische Gestalten präsentieren sich und repräsentieren ein Anderes, Übergestaltliches.

Um deutlicher zu werden, führen wir einen Vergleich von Formen und Gestalten durch, der zugleich ein solcher von Inhalt und Sinn ist.

Der Sinn hat ideales Sein. Der Inhalt nicht immer. Inhalt und Sinn sind in gleicher Weise objektiv. Sie existieren nicht nur im Akte des Verstehens, aber sie sind darum nicht unabhängig vom Verstehensakte. Der Sinn wird von der klingenden Gestaltenfolge getragen. Die Gestalt kann dabei höchst mannigfaltig sein, der Sinn hingegen ist etwas Bestimmtes und Einiges. Der Inhalt kann in sich mannigfaltig sein, ja ist es wohl immer. Sinn und Inhalt sind jeweils Bestimmtes, als solche einzig und individuell bei aller Idealität. Sinn und Inhalt sind schaubar, nicht anschaubar wie sinnlich Anschauliches. Der Sinn ist gewissermaßen ein Relationsphänomen, der Inhalt nicht. Die Anschaulichkeit des Sinnes ist „verdeckt". Der Inhalt ist unverdeckt, sowohl anschaulich wie gegenständlich gegeben. Sinnvolle Musik hat repräsentative Funktion, beim In-

halt ist es Präsentation. Der Sinn umfaßt ungleich mehr als der (musikalische) Inhalt. Der Inhalt umfaßt wesentlich vordergründige Einzelheiten, der Sinn liegt jenseits dieser vordergründigen Einzelheiten. Er liegt „hinter“, „über“ der Inhaltssphäre. Die Form hat einen Inhalt und muß einen Inhalt haben. Gestalt und Sinn fordern sich in dieser Art nicht. Form und Inhalt bilden eine wechselseitige, Gestalt und Sinn eine einseitige Relation. Gestalt und Sinn sind in ähnlicher Weise äquivalent wie Form und Inhalt. Form ist Form von Etwas, Gestalt Gestalt von etwas. Das Etwas der Form ist nicht der Stoff, sondern der Inhalt. Gestalt ist jedenfalls nicht Gestaltetheit eines Sinnes. Gestalt hat eben nur Sinn, nicht aber umgekehrt in gleicher Weise der Sinn auch Gestalt. Im Gegensatz dazu kann man sagen, Form habe Inhalt, Inhalt habe Form. Gehört die „Melodie“ als Inhalt zum Etwas der Form, so doch nicht der Sinn oder die „Melodie“ zum Etwas der Gestalt. Sinn, „Melodie“, Gestalt sind so eng miteinander verquickt, daß man sie nicht trennen kann. Inhalt ist das Enthaltene, nicht aber der Sinn. Er bestimmt und beherrscht die Gestalt. Der Sinn ist weder etwas begrifflich, allgemeingültig und notwendig in der Sprache Faßliches noch ein Gegenstand, ein Stoff, ein „Vorwurf“. Sinn kann nicht zum Gegenstande einer Darstellung gemacht werden. Sinnfülle fließt dem Werden des Kunstwerks ein, und jede Intention, Sinnfülle zu der „exponiblen Idee“ melodischer oder harmonischer Gebilde machen zu wollen, scheitert am Wesen des Sinnes, wohl bestimmt, nicht aber bestimmbar zu sein, bzw. bestimmbar zu sein, ohne daß eine Bestimmung möglich wäre, die den Anspruch auf allgemeine und notwendige Geltung erheben könnte. Der Sinn ist von Demjenigen, dessen Sinn er ist, unabtrennbar. Das Sein des Sinnes steht in Abhängigkeit vom Seienden, dessen Sinnfülle er ausmacht. Seine „Individualität“ hängt von der Gestalt ab. Der musikalische Sinn ist kein begrifflicher Sinn. Trotzdem kann es einen Vermittlungsweg zwischen Sinn und Begriff geben. Es gibt nicht nur einen einzigen. Der Sinn ist den Begriffen in der Umschreibung zugänglich, kann freilich nicht direkt benannt werden. —

Sinnfülle und Sinngehalt werden gleichgesetzt. Man kann in der klingenden Fülle Gehalt sehen, muß aber doch auseinanderlegen, ob Sinngehalt eine Art von Gehalt ist und ob Sinngehalt und Gehalt zusammenfallen.

Wir haben eingangs die Fülle des Einzelbezugs, des Intervalls, unterschieden von der Fülle des Themas, des Verlaufes, des Ganzen und zum Ende. Die Fülle des Ganzen ist Sinn. Die Fülle zum Ende kann nicht Sinnfülle sein, weil sie nicht zum Sinn des Ganzen hinführt. Die konvergierende Einheit aller Teile im Ganzen wird vom hörenden Menschen vollzogen, abgerundet, vollendet. Die Fülle zum Ende ist im Gegenstand





sich vollendende Einheit. Der Sinn kann unter Umständen schon im musikalischen Ablauf weit vor dem Ende einsichtig werden. Mit der Fülle zum Ende ist dies nicht möglich. Sie ist eben Fülle zum Ende. Wir sehen in ihr Gehalt.

Die Fülle zum Ganzen ist Sinn. Wenn sie nur Sinn wäre, müßte sie in ihrer Gänze vom Subjekte vollzogen werden. Aber da werden noch gehaltliche Faktoren erfaßt, die sich direkt auf die Einheit beziehen, aber von den bisher genannten Gehaltsmomenten durch ihre besondere Nahstellung zur musikalischen Form unterscheiden. Sie gehören nicht zum Sinn. Sie stellen einen weiteren Gehalt dar.

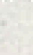
Sinn und Gehalt müssen auf musikalischem Gebiete also nicht zusammenfallen. Jetzt aber stehen wir erstens immer noch vor einem formalen Ergebnis und zweitens vor zwei Arten des Gehalts.

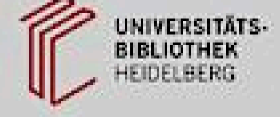
Die Fülle zum Ende ist gewissermaßen ein Zug „nach oben", in den „Hintergrund", die Fülle zum Ganzen ein Drängen „von . . . . her", nicht immer „von oben", nicht stets „aus dem Hintergrund her".

Der musikalische Gehalt liegt „in" den Tonbildungen, steht in engem Zusammenhange mit den „Formen". Er stellt eine „Ausstattung" über den „Inhalt", den Sinn hinaus dar, gehört also nicht notwendig zum musikalischen Gebilde. Der Gehalt entfaltet sich, entgegengesetzt dem Abbau des musikalischen Ablaufes, aus Unscheinbarem zu einem wie impressionistisch konturierten Ganzen. Wäre er gleichzeitig mit den Formen, so fiele er mit dem „Inhalt" zusammen. Wäre er gleichzeitig mit den Gestalten, so müßte er in den klingenden Ablauf einbegriffen sein. Fiele er mit dem Sinn zusammen, so wäre sein Reichtum unverständlich und überflüssig.

Angesichts dieser Sachlage sehen wir uns gezwungen, den Unterschied zwischen einem individuellen und einem generellen Gehalt zu machen. Der individuelle Gehalt steht den Formen und Gestalten näher als der generelle Gehalt. Die Formen und Gestalten vereinzeln den individuellen Gehalt und binden ihn eng an sich. Der generelle Gehalt ist anderswie bedingt. Der individuelle Gehalt ist mit der Fülle zum Ganzen, der generelle Gehalt mit der Fülle zum Ende identisch. Der individuelle Gehalt leitet sich aus der Fülle her, welche auch den Sinn konstituiert. Der Sinn ist individueller Gehalt. Dieser Satz kann nicht umgekehrt werden.

Der individuelle Gehalt hängt phänomenal den klingenden Spannungen und Sattheiten an und gewinnt nach anfänglicher Ungeschiedenheit von der klingenden Spannung und Sättigung und unklarer Dürftigkeit durchsichtige Fülle. Diese Fülle ist aufs engste mit dem mehr zur Form hin orientierten Austrag von Sättigung und Spannung verbunden.





Es ist, wie wenn aus der Fülle der formalen Bezüge die Kernstücke sich zueinanderfügten, aus buntem Wirrwarr zu einem Kosmos sich durchbildend, dessen ganze Tiefe und Weite unausschöpflich ist. Die Kernstücke von Spannungen und Sättigungen leiten sich phänomenal von etwas her. Sie stehen in „intentionaler“ Abhängigkeit von etwas, sie bezeugen dieses Etwas, das sich mehr und mehr aus der Mannigfaltigkeit der Kernstücke herausarbeitet, zu sich kommt. Man könnte dieses Etwas das Ideal des nunc et hic gegebenen Kunstwerks nennen. Das Ideal ist Idee. Es läutert sich, wenn es seine Individualität ablegt, zur Idee, dem höchsten Gehalte. Die Idee ist individueller Gehalt.

Was ist diese Idee? Was ist Idee überhaupt? Ist sie transzendent? Ist sie immanent? Kann sie trotz ihrer Transzendenz immanent sein?

Sie ist eine ästhetische Idee.

Die ästhetische Idee, welche den individuellen Gehalt eines Musikwerkes bildet, kann nicht wohl zugleich eine „inexponible Vorstellung der Einbildungskraft“ (Kant) und die „unmittelbare Einheit des Begriffs und seiner Realität“ (Hegel), welche ihr Dasein unmittelbar in sinnlichem und realem Scheinen hat, sein. Der Gegensatz ist aber nur ein scheinbarer. Die ästhetische Idee kann „maximales Urbild“ sein. Sie kann verkörpert werden. Die ästhetische Idee ist nicht eine, nicht das Schöne schlechthin, sondern bestimmtes Schönes. Das Reich der ästhetischen Ideen teilt sich in Bezirke auf, welche sich den einzelnen Künsten zuordnen. Die Bezirke sind eine abgestufte Mannigfaltigkeit, an deren Spitze das maximale Urbild, an deren der Konkretion am nächsten stehenden Ende so etwas wie ein Vorbild, ein Vorwurf steht. Es kommt für die Lehre von den musikalischen Ideen viel darauf an, Kantianismus und Hegelianismus in dieser Hinsicht in der beschriebenen Weise zu überbrücken. Die ästhetische Idee kann nicht absolut transzendent sein. Wahrscheinlich ist die musikalische Idee der Möglichkeit nach keine absolute Immanenz. Vielleicht sind Unterscheidungen nötig, die sich aus der Behandlung des sekundären, nun aber brennend gewordenen Problems, wie die ästhetische Idee geartet sei, sich ergeben dürften.

Die ästhetischen Ideen bilden einen Bezirk im Reiche der Ideen. Jedem Kunstwerke kommt eine Idee zu. Sie „fällt ein“.

Die ästhetische Idee ist nicht nur eine spezielle, eine „eidetische Singularität“, deren Bestand bis ins Einzelne bestimmt und keiner weiteren Differenzierung mehr fähig ist. Es gibt auch allgemeine ästhetische Ideen, denen die Bestimmtheit der speziellen abgeht. Eine allgemeine Idee kann sich aus eigener Kraft nicht vereinzeln. Erst die spezielle Idee gibt die Möglichkeit, allgemeine Ideen auf Gegenstände zu beziehen.

Beachten wir des ferneren den Unterschied von formalen und ma-

terialen Ideen, so gehört zu den formalen Ideen die Idee „Form". Die höchste formale Idee kann nur die Idee „Idee" sein.

Die ästhetische Idee wird entweder durch den Hinweis auf ein bestimmtes Kunstwerk, zu welchem sie Idee ist, oder durch Angabe dessen, was sie konstitutiert, bestimmt. Das Letztere führt dazu, klare Ideen in freier Willkür synthetisch aufzubauen. Eine lediglich aus der individuellen Konkretisation gewonnene, von dieser abgezogene Idee kann nicht synthetisch aufgebaut werden. Sie ist eine analytische, eine abstrahierte Idee, im Gegensatz zur genuinen.

Es ist möglich, die einfachen ästhetischen Ideen wiederum in einfache und abgeleitete einzuteilen. Die abgeleiteten Ideen dürfen deshalb noch mit Recht als einfache bezeichnet werden, weil die in ihnen vorkommenden Ideen zu einer Ureinheit verschmelzen.

Aus den einfachen ästhetischen Ideen lassen sich komplizierte ableiten aufgrund der „Affinitäten" zwischen den Wesenheiten, welche die möglichen Verbindungen der Soheiten an einem Träger vorschreiben.

Es ist ein Problem, wie Idee und idealer Gegenstand, die musikalische Idee zum musikalischen Sinngehalt sich verhalten. Wir müssen es noch offen lassen, ob der ideale Gegenstand ein Zweites ist neben der ästhetischen Idee, ob er in den Bereich der Idee fällt.

Hat der Sinngehalt die Möglichkeit zu Exemplaren? Die ästhetische Idee ist zeitlos wie der Sinngehalt. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß unter diesem Gesichtspunkte Idee und Sinngehalt sich nicht unterscheiden. Usw.

Die nächsten Fragen ergeben sich von selbst: Ist die musikalische Idee eine allgemeine oder eine spezielle? Sie könnte beides sein. Wir gehen aus einem dunklen Vorverständnis heraus der speziellen Idee nach. Ist sie eine materiale oder eine formale? Eine abstrahierte oder genuine? Eine einfache oder eine derivierte? Die beiden letzten Alternativen können ausgeschaltet werden.

Gemeiniglich wird als Idee der Musik, als individueller (und auch genereller) Gehalt, konkret aufgefaßt im allgemeinen Transzendentes, Abstrakta, im besondern das Weltbild und die Persönlichkeit der Meisters, oder der Einfall, das Motiv, das Thema, die Melodie.

Das Weltbild, die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers, abstrakte Begriffe, überhaupt Transzendentes, nehmen schon vortheoretisch eine gewisse größere Fernstellung zum musikalischen Kunstwerke ein als der Einfall, das Thema, das Motiv, die Melodie, die im vorhinein mögliche Immanenzen darstellen. Man kann aber nicht behaupten, Transzendentes mache sich im Kunstwerk nicht geltend. Ist der Künstler eine Persönlich-

keit, so hat diese ganz gewiß an der Komposition teil. Die Persönlichkeit kann ohne eine bestimmte Weltanschauung nicht gedacht werden. Diese nimmt nicht minder Anteil an dem musikalischen Gebilde. Insofern bilden Persönlichkeit und Weltbild nur relative Transzendenzen. Sie stehen dem Kunstwerke näher als die absolute Transzendenz abstrakter Begriffe.

Ist es möglich, abstrakte Begriffe „in Musik zu setzen“? Wir nehmen „Liebe“ und „Zorn“ zum Beispiel. Liebe kann eine bestimmte Liebe zu einem bestimmten Etwas sein. Liebe „an sich“ ist ein Abstraktum. Es gibt eine Idee der Liebe, des Zornes. Die Ideen der Liebe und des Zornes sind keine abstrakten Begriffe. Die Idee steht über dem abstrakten Begriff und über dem konkreten Gefühl von etwas. Das Gefühl ist wesensmäßig ein intentionales. In Idee gesetzt, verliert es nicht seine Intentionalität. Zwei Erörterungswege können nun gegangen werden, der Weg der direkten und der der indirekten Analyse. Die direkte Analyse setzt „frontal“ bei den musikalischen Gebilden an. Man versuche einmal die Idee „Liebe“ aus irgendeinem musikalischen Gebilde herauszulesen. Der musikalische Instinkt mag ein Kunstwerk finden, in dem die Idee „Liebe“ irgendwie ihren Niederschlag gefunden hat, aber — wir sagten es schon — der blinde Instinkt hat zu Hilfe kommen müssen. Rein sachlich gelingt nie der eindeutige Erweis aus der Fülle der Musik für die Idee „Liebe“. Eindeutig muß er schon sein, wenn die Bemühungen um ihn einem theoretischen Zwecke dienen. Die Liebe ist kein Phänomen, das im Beispiel Erfolg verspräche. Weit günstiger stellt eine Idee wie etwa der Zorn unsere Erörterungen. Zorn müßte sich wohl prägnant in musikalischen Gebilden wiederfinden, denn der Zorn ist nicht so differenziert, hat nicht so viele Nuancen und variiert nicht so stark wie die Liebe. Die Analyse konkreter Fälle — Beethovens Werke sollen gute Beispiele liefern — führt zu dem Resultate, daß sich eine Idee wie der Zorn genau so wie die Liebe in musikalischen Gestalten nicht greifbar niederschlägt. Zwischen jenen Ideen und musikalischen Gebilden besteht kein zwingender Zusammenhang. Keine musikalische Gestalt ist Erscheinung oder Verkörperung, Repräsentation oder Darstellung, Ausdruck von Liebe oder Zorn.

Der zweite Erörterungsweg führt von dem „schöpferischen Hintergrund“ zu der Komposition.

Der Künstler steht in Zorn über etwas. Könnte er jemals in die Lage kommen, zornig „an sich“ zu werden? Zorn ist Zorn über etwas. Der Mensch erlebt keine Abstrakta. — Wir denken uns den Komponisten in einen zornigen Zustand versetzt, der in ihm, dem schöpferisch beanlagten Musiker, nach Entladung drängt. Der nächste Schritt in der Analyse setzt uns allen Eventualitäten aus. Der Künstler kann den Zorn verrauchen





lassen und über ihn und seinen Anlaß ein Werk schreiben, er kann im Zorn komponieren. Alle Varianten, welche die Heftigkeit der Zornes und das einzelne Temperament nach sich ziehen, sind in Ansatz zu bringen. Wir müssen uns auf die Extreme beschränken. Das erste wird durch ein Beispiel gebildet, in dessen Klingen und Fülle hinein der Zorn verraucht. Es ist dies der Zorn eines bestimmten Temperaments über einen bestimmten Sachverhalt. Aus zwei Quellen also resultiert die Individualität des fingierten Beispiels. Das andere wird sich etwa folgendermaßen ausnehmen. Entweder überwindet das Temperament den Zorn oder der Zorn steht der seelisch-geistigen Struktur des Schöpfers nicht nahe oder die Komposition entsteht aus der Erinnerung, aus der Distanz der reproduzierenden Phantasie — wir streben in unserer Aufzählung keine Vollständigkeit und keine Systematik an. — Der Zorn findet sich, kurz gesagt, nicht unmittelbar durch das schöpferische Stadium in das musikalische Gebilde hinein. In der Mittelbarkeit verliert er seine Individualität; er breitet sich zur Stimmung aus, die ihn abschwächt. Die Stimmung hat nichts mehr von dem eigentlichen Zorn. Er spielt in ihr die abklingende Dominante. Verschiedene Komponenten vereinigen sich mit ihm zu der einheitlichen Mächtigkeit der Stimmung.

Die Erfassung der Fernstellung des Zornes zur Gestalt führt auf dem analytischen Wege über den schöpferischen Hintergrund zur Bestätigung ebendesselben Satzes, den wir als Ergebnis der „frontalen" Analyse aufstellten: Zwischen der Idee des Zornes und einer bestimmten musikalischen Gestalt, einem bestimmten Gestaltenkomplex, besteht kein notwendiger Zusammenhang. Wir vermögen diese Bestätigung in doppelter Hinsicht zu interpretieren: Die Idee des Zornes könnte Vorbild für die Komposition sein. Offenbar enthüllt sich keine zwingende Beziehung zwischen diesem Vorbilde und der musikalischen Gestalt, denn der Zusammenhang ist bestenfalls ein mittelbarer. Andererseits findet das vernehmende Erlebnis an dem Gestaltkunstwerke keinen Zug, keine phänomenale Komponente, die sich als Erscheinung der Idee des Zornes auswiese. Mithin ergibt sich auch zwischen dem Gestaltkunstwerke und dem vernehmenden Erlebnis kein diesbezüglich notwendiger Zusammenhang.

So bestimmt wie die von uns bekämpfte These sind nicht alle. Viele drücken sich unbestimmter, farbloser aus. So sagt man z. B., es sollen Seelenbewegungen musikalische Ideen sein. Die Seelenbewegungen an sich sind wohl dasselbe wie Liebe und Zorn an sich im besonderen. Die Seelenbewegung hat die „Form" der Bewegung. Sollte diese „Form" Gegenstand künstlerischer Verkörperung sein? Nimmt man sie für sich, so ist sie nur „Bewegung" und keine „Form" von Seelischem mehr. Was mit „Inhalt" gemeint ist, kann nur in der Intentionalität der Seelen-

bewegungen liegen. Seelenbewegungen an sich gibt es nicht. Die konkrete Intention auf ein bestimmtes Objekt macht den „Inhalt" einer Seelenbewegung aus, welcher in seiner Weise in musikalische Gebilde eingehen kann. Die Seelenbewegung an sich bedeutet im Endeffekt dasselbe wie der Gegenstand eines abstrakten Begriffes.

Das Komponieren besteht im Individualisieren. Was wird individualisiert? Liebe, Zorn, Seelenbewegungen? Was für eine Bedeutung könnten sie denn für das Komponieren erlangen? Komponieren ist individualisierendes „Formen". Musikalische Gestalten sind keine Formen von Liebe, Zorn, Seelenbewegungen. Es ist aber nicht unmöglich, daß Liebe, Zorn, Seelenbewegungen durch Musik symbolisiert werden. —

Weltbild und Persönlichkeit stehen dem musikalischen Kunstwerke schon näher als Abstrakta. Ihre Transzendenz ist, wie schon gesagt, eine relative. Sollten Liebe, Zorn, Seelenbewegungen sich im Kunstwerke fangen, so wären sie individuelle Gegenstände. Weltbild und Persönlichkeit werden dies niemals sein. Sie sind keine Gegenstände, denn sie schaffen wesentlich mit am Kunstwerke, geben ihm das Gepräge in Thematisierung, Aufbau, Tonart- und Tongeschlechtswahl, Instrumentation, Tempobestimmung usw. Sie wirken an jedem Kunstwerke ein und desselben Meisters mit. Weil sie an jedem Kunstwerke Anteil haben, sind sie nicht die Idee des einzelnen Kunstwerks, das wohl Weltbild und Persönlichkeit repräsentiert, zum „Ausdruck" bringt, symbolisiert, darüberhinaus aber eigenste Fülle offenbart, derentwillen das Kunstwerk sein Dasein hat.

Ob nun das Transzendente absolut oder relativ den Bereich der Gestalten übersteigt: es ist transzendent. Als Transzendentes aber kann es den individuellen Gehalt, den Sinn nicht ausmachen.

Musik ist an den Gehörsinn gebunden. Dieser Umstand bedingt die Weite des Ideenbezirks, die Art der Ideen, welche die Kunst des Klingens zur Darstellung zu bringen imstande ist.

Alles Transzendente entzieht sich der Verwandlung in den „Inhalt" der Gestalten. Es hat nur mittelbar Teil daran. Die als mögliche Immanenzen bezeichneten Gegebenheiten hingegen erfüllen a priori die formale Bedingung, um zum Gegenstande, zur Idee eines musikalischen Kunstwerks werden zu können.

Mögliche Immanenzen sind Melodien, Themen, „Motive", „Einfälle". Sie sollen imstande sein, als Ideen den individuellen Gehalt eines klingenden Gefüges zu bilden.

Die „Form" der Gestalten hat zu Komponenten Bewegung, Wiederholung, Variation, Kontrast, Dauer, Lage, Intensität, Dynamik, Farbe, Rhythmus, Melodie, Harmonie. Wenn also die Gebundenheit an den Gehörsinn den Charakter der musikalischen Ideen bedingt, so können

diese nur solche auf jene Formkomponenten bezügliche sein. Die Fülle ist in dieser Hinsicht die Idee.

Die Idee — so sagt man — ist eine Melodie, ein Thema, ein Motiv. Sie erscheint als bestimmte Idee eines einzelnen Kunstwerks in den klingenden Gestalten. Mehr noch: sie präsentiert sich darin. Die Töne sind die sinnliche Erscheinung, das Thema, die Melodie, das Motiv die Idee. Diese ist eine sinnlich anschauliche Gegebenheit, von der drei Varianten möglich sind. Die eine ist eine formale. Die andere verbindet mit Formalem Gehaltliches so eng, die Fülle durchdringt das Formliche derart, daß Form und Gehalt, Form und Fülle untrennbar sind. Sie ist eine formalgehaltliche. Die letzte hält Form und Gehalt in losem Beieinander zusammen. Die formal-gehaltliche Variante hat wegen des unaufhebbaren Bezugs stets Individualität. Die letzte Spielart der Gegebenheit zeichnet sich nicht in dieser Weise aus. Wie die Form den Gehalt, so kann der Gehalt auch die Form wechseln. Themen, Melodien, Motive haben als rein Formales nicht die Möglichkeit, Ideen von Gestalten zu sein. Sie sind nur Formkomponenten. Formal-gehaltliche Themen usw. sind, ebenso wie die gehaltvollen Gebilde, genau genommen keine sinnlichen Gegebenheiten in des Wortes räumlicher Bedeutung. Sie sind klingende Gebilde. Die Gegenüberstellung von Tönen und Themen ist überflüssig und unrichtig. Themen, Motive, Melodien sind in ihrer Objektivität formale Gebilde. Ihr spezifisches Sosein nimmt die Möglichkeit, sie Ideen zu nennen, selbst wenn Formales und Gehaltliches sich eng verknüpfen sollten. Eine Idee präsentiert sich nicht.

Die sinnlich-anschauliche Idee ist ein Widerspruch in sich selbst. Es dürfte sachlich ohne weiteres gerechtfertigt sein, die sinnlich-anschauliche Gegebenheit nicht als Idee gelten zu lassen. Die Willkür im Sprachgebrauch zwingt nicht zur Nachgiebigkeit. Themen, Motive, Melodien sind keinesfalls sinnlich Anschauliches. Sie sind klingende Gebilde, Gestalt, „Form“ von etwas. Sie werden freilich vollständig zur Erscheinung gebracht, dargestellt, repräsentiert. Darstellen heißt einem bestimmten Etwas eine klar anschauliche Form geben. Melodien, Themen, Formen sind nicht das Etwas. Sie stehen unter geistigem Gebot. Der Umstand, daß sie darunter stehen, hebt sie in die Sphäre des Geistes. So wird die sinnlich-anschauliche Idee von der nicht sinnlich-anschaulichen Idee ausgelöscht. Sie ist konkret und in ihrer Ganzheit und Fülle im Geiste. Die anschauliche Idee ist ganz in ihm. Eine „Melodie“, ein „Thema“, ein „Motiv“, von Fülle durchtränkt, verstanden als konkrete Fassungen im Geiste: was sind sie in Anbetracht ihrer Verbundenheit mit ihm und in Erwägung ihres Ursprungs aus ihm Anderes als konkrete nichtsinnlich-anschauliche Ideen! Und eine Idee von dieser Art und Beschaffenheit ist „Inhalt“ künstlerischer Verkörperung. Sie liegt dem Bewußtsein gänzlich offen. — Ist die

Melodie dadurch, daß sie nur im Geiste lebt, mehr geworden als Form? Könnte sie auf diese Weise zur Idee erhoben werden? — Die Phantasie — so nehmen wir an — hat eine Melodie zum Thema genommen. Sie wird harmonisiert, kontrapunktiert, verkürzt, verlängert, in verschiedene tonartliche, farbige, dynamische und rhythmische Beziehungen gebracht usw. Das Thema (die Melodie, das Motiv) ist Gegenstand der Komposition. Die Idee zu dieser Melodie — so sagen wir unwillkürlich — kommt dem Meister. Sie hat sich aus seinem Inneren herausgesponnen. Die Idee ist ein Einfall. Der Einfall bildet nicht die Melodie.

Die Momente der konkreten Melodie fehlen ihm. Er ist ein Signal, ein Vorwurf, ein Vorbild, ein Prinzip, dem die durch ihn selbst vorbestimmte melodiose Fassung so lange und so gut angeglichen wird, als nur vermocht werden kann: eine Spielart der Idee, welche nicht sinnlich-anschaulich ist. Vielleicht kann man sagen, sie werde innerlich wahrgenommen. Unsere Analyse verbietet, sowohl die klingende Gegebenheit als auch die dem Geiste präsente Fassung eines Themas oder einer Melodie als Idee zu bezeichnen. Der Einfall, in dem etwas „vorschwebt", ist Idee, Vorbild, Prinzip und hat als solcher einen gewissen „anschaulichen" Charakter, dessen Wesen nicht leicht klar zu machen sein dürfte. Es ist kein Vorstellen, wie wenn man sich „etwas vorstellt", sondern so etwas wie ein gleichsam Sehen. — Das Thema oder die Melodie ist von der Idee aus sich entlassen worden; sie ist die Verendlichung, Objektivierung der Idee. In der Melodie spiegelt sie sich. Die Melodie ist um so vollkommener, je ausgeprägter sie die Idee in sich aufgenommen hat.

Die Idee der Gestalt ist keine formale. Diese wäre auch der Idee zum Ganzen untergeordnet. Die Gestalt hat keinen Inhalt, jedoch Sinn. Ihre Sinnfülle ist durch die Beziehung von Idee und Gestalt erläuterbar. Steht die Gestaltenganzheit unter einer Idee, so „bedeutet" die Ganzheitsbezogenheit der Teile und ihr wechselseitiges Widerspiel ebendasselbe, was wir mit dem Hinweis auf die ideelle Bestimmtheit zum Ausdruck bringen könnten. Eine Gestalt hat Sinn. Sie ist die Verkörperung einer Idee. Beide Sätze besagen dasselbe. Der Sinn musikalischer Gestalten ist eine Idee. Das Gestaltkunstwerk steht ganz unter einer individuellen Idee. Gestalt und Sinn, Gestalt und Idee sind nicht voneinander zu trennen. Die anschaulich-unanschauliche Idee ist stets Idee eines Individuellen. Sie legt sich als solche fest, ist Vorbild. Man fasse getrost die Präposition zeitlich auf; auch das Zeitliche des Vorbildes teilt sich der Idee mit. Sie ist Bild in der Weise, wie man sich im Voraus von etwas „ein Bild macht". Sie braucht keine Letztheit zu sein. Die Gestalt klingt z. B. sanft und harmonisch. Die Fülle der Gestaltung macht die material-individuelle Idee als konkret-wirkliche Individualisierung greifbar. Diese fällt bei der Schau der Idee zurück. Die material-individuelle Idee, das Ideal, in Idee gesetzt,

wird zur materialen Idee des Sanften, Harmonischen überhaupt. Der Ideationsprozeß kann sich fortsetzen. Die Idee des Sanften, Harmonischen läutert sich zu „Ausgeglichenheit", „Ruhe" usw. Im Wesen der material-individuellen Idee liegt es, sich wohl auch ein weiteres Mal noch zu konkretisieren, aber die neue Konkretion müßte in allem außer dem zeitlichen Träger der Wirklichkeit der früheren gleich sein. Rein sachlich wäre die „individuelle" Idee — genau genommen gibt es keine individuelle Idee, in Bezug auf Musik hat aber diese Redeweise einige Berechtigung, musikalische Ideen sind eben individuell — noch näher zu kennzeichnen als materiale. Sie kann nicht rein formal sein. Ist sie rein formal, so ist sie eben Idee der Gestaltung und der materialen bzw. formal-gehaltlichen Idee, von welcher die Fülle zum Ganzen Kunde gibt, untergeordnet.

Die Ideen, welche von den musikalischen Gestalten dargestellt werden, sind vor allem und zuerst rein musikalische. Sie sind eine besondere Art von Ideen. Musik kann sie zur Erscheinung bringen, verkörpern. Weil sie nun in einem besonderen Verstande Idee sind, so bedarf ihr Wesen einer Erläuterung. Wir wissen, daß der Sinn der einzelnen Gestalt qua Kunstwerk eine Idee ist, ein Einfall, aber mehr ist darüber bisher noch nicht ausgeführt worden.

Die musikalische Idee ist ein „Einfall", welcher „vorschwebt", im Vorschweben anschaulich ist, aber anschaulich eben nur vorschwebt. Es ist gleichgültig, ob man das schaffende oder das verstehende Bewußtsein als die Instanz denkt, welcher die Idee „vorschwebt". Das Vorschweben ist kein Vorstellen. Der Einfall ist die Idee dieses Kunstwerks. Er bzw. sie wird mit Hilfe aller möglichen strengen, gebundenen oder freien ungebundenen Formkünste dargestellt. Material und Elemente kommen dem Streben entgegen, etwas, den Einfall, die Idee, zur Erscheinung zu bringen.

Von welcher Beschaffenheit muß die Idee sein, welche (vollständig) zur Erscheinung gebracht werden kann? Sie ist auf musikalischem Gebiete der Einfall, der individuelle Gehalt des Kunstwerks. Man muß hinzusetzen: seinem formalen und dem gehaltlichen Kerne nach. Etwas zur Erscheinung bringen, ausdrücken, darstellen heißt, es in den Bereich der Anschauung überführen. Damit etwas im Bereiche der Anschauung liegen könne, müssen ihm diejenigen Merkmale eignen, welche dem Anschaulichen zukommen. Das Anschaubare ist ein formal Geschlossenes. Die Anschauung hebt sich gegen Umhaftes ab. Dem Anzuschauenden muß die Fähigkeit eigen sein, sich von der Umwelt, wie sie sich anschaulich darbietet, zu unterscheiden. Demnach darf der musikalischen Idee, dem Einfalle, zunächst nach seiner formalen Seite, das Vermögen, sich im Bereiche der Anschauung vor der Umwelt individuell auszuzeichnen, nicht abgehen. Der Einfall hält in seinem formalen Aspekte Stich: er kann vollständig in die Erscheinung treten. Freilich ist es ein Problem, wie es zu

verstehen sei, daß etwas vollständig in die Erscheinung trete. Steht es nicht im Widerspruche zum Wesen der Erscheinung, „vollständig" in die Erscheinung zu treten? Die Schwierigkeit ist eine vorläufige. Die Beschränkung auf den formalen Aspekt ist willkürlich, nicht aber tadelnswert. Wir wenden uns der gehaltlichen Seite des Einfalls zu. Die gehaltliche Kernigkeit, welche das unbestimmbare Unanschauliche an der vorbildlichen Idee ausmacht, sie kann nicht vollständig zur Erscheinung gebracht werden. Die gehaltliche Kernigkeit fehlt wohl einmal ganz oder ist vollkommen mit dem Formalen verquickt. Man kann die Beispiele so gruppieren, daß auf der einen Seite „Erscheinungen" der vorbildlichen Idee, des Einfalls seinem formalen Kerne nach, zu stehen kommen, auf der anderen solche, in denen sich auch der Gehalt ausdrückt. Die dritte Gruppe bilden jene „Erscheinungen", an denen die angemerkte Verquickung von Formalem und Gehaltlichem sich geltend macht. „Erscheinungen", in denen die vorbildliche Idee als Prinzip, d. h. in welchen die formal-gehaltliche Verquicktheit in die Anschauung tritt, sind Gestalten. In die Erscheinung, in die Anschauung treten heißt nicht, selbst zur Erscheinung werden, denn Erscheinung ist Erscheinung von etwas, Anschauung Anschauung von etwas. Die Idee, das Prinzip wird nicht zur Erscheinung. Sie ruht in sich. Vollständig zur Erscheinung kommt die vorbildliche Idee ihrem formalen Kerne nach, auch in allen Gegebenheiten, in denen Formales und Gehaltliches sich unlöslich verbinden. Vollständig zur Erscheinung kommen heißt im Sinne unserer Theorie nicht mehr und nicht weniger als: „in" die Anschauung treten. Die Vollständigkeit kann demnach nur so viel besagen, daß die Idee in jeder Hinsicht, ihrem ganzen Umfange nach, in die Anschauung trete. Es steht dem nichts im Wege, die vorbildlichen Ideen als auf die jeweiligen Veränderungen der Bewegung, der Form, der Dynamik, der Lage, der Farbe usw. insgesamt Bezügliches anzusprechen. Die vorbildliche Idee ist zugrundeliegende, also undeutbare Motivation, undeutbares „Programm" der Veränderungen jener Gegebenheiten. —

Sind die zur Anschauung gebrachten Ideen zum Gehalte zu rechnen? Die Frage ist zu bejahen für alle mit gehaltlicher Komponente ausgestattete Ideen. Sie formieren den individuellen musikalischen Gehalt. Die Fülle allein kann Gehalt sein. Die Fülle zum Ganzen „enthält" die vorbildliche Idee. Sie ist der Sinn. Der Sinn kann individueller Gehalt sein. Er ist nicht gleich dem Gehalte. —

Dem Verhältnisse von Idee und Gestalt ist ein zweiter Ausdruck gegeben worden: Ideen sind Gegenstand künstlerischer Verkörperung. Das Kunstwerk verkörpert eine bestimmte Idee. — Man verkörpert etwas dadurch, daß man es in eine Schale gibt. Die Verkörperung kann eine dingliche sein. Wie dasjenige, das in dingliche Form eingeht, dinglichen

Charakter annehmen muß, so auch das zu Verkörpernde allgemein: es muß seinem Wesen gemäß sein, verkörpert zu werden. Das sich Verkörpernde findet in der Verkörperung eine „Hülle“. Das Eingehüllte ist „Inhalt“ der Hülle. Die Verkörperung kann eine lebendige und eine unlebendige sein. Das „Leben“ der Gestalten ist gekennzeichnet worden. Ist die Idee „Inhalt“, so ist sie entweder die rein formale Idee. Dann muß sie das konkrete „Motiv“ (Thema, Melodie) sein. Oder sie ist vorbildliche Idee in formal-gehaltlicher Verquickung und Verbindung. Dann vermag man „Inhalt“ nur noch als Gegenstand, Vorwurf, Prinzip zu interpretieren. Die Verkörperung einer Idee im letzteren Sinne realisiert ein „Bild“, das dem Künstler „vorgeschwebt“ hat. Man kann geradezu sagen, die Verkörperung sei, wenn man es recht verstehe, das Bild selbst. Von der vorbildlichen Idee fällt bei der Verkörperung die gehaltliche Komponente als unselbständig-selbständig fort (selbständig in Bezug auf die Verquikkung von formalem und gehaltlichem Moment, unselbständig als notwendige Komponente), weil sie nicht direkt verkörpert werden kann. Eine Verkörperung echter Art ist die Anschauung der formalen Komponente der vorbildlichen Idee. —

Noch eines dritten Ausdrucks zur näheren Erläuterung des sinnvollen Verhältnisses von Idee und Gestalt ist zu gedenken: Es gibt Ideen, welche durch die Tonkunst vollkommen repräsentiert werden. — „Vollständig in die Erscheinung treten“ und „vollkommen repräsentiert werden“ müßten dasselbe besagen. Die Ausführungen zum Problem der Erscheinung sind unter dem Gesichtspunkte einer Bestimmung der Idee, diejenigen zur Repräsentation im Hinblick auf Anschaulichkeit entstanden. Tritt die Idee vollständig in die Erscheinung, so wird sie vollkommen repräsentiert. Muß die Idee, wenn sie vollständig in die Erscheinung tritt, darum vollkommen repräsentiert werden? Die Vollkommenheit ist Sache und Merkmal der Repräsentation. Das Ideelle in der Musik ist ein Tonliches. Was könnte das anderes bedeuten, als daß die hier gemeinte Idee eine konkrete formal-gehaltliche sei, eine Derivation der vorbildlichen Idee? Es liegt im Wesen dieser Idee, vollkommen repräsentierbar zu sein. Die Vollkommenheit der Repräsentation ist erst die absolute Gewähr für die Vollständigkeit, mit der die Idee in die Erscheinung tritt.

Erscheinung, Verkörperung, Repräsentation zu sein ist die Funktion der musikalischen Gestalten. Die vorbildliche Idee bzw. eine Derivation derselben ist dasjenige, was eine Verkörperung erfahren, in die Anschauung treten, durch Klingen repräsentiert werden kann. —

Der Sinn musikalischer Gestalten ist ihr Inhalt im weiteren Sinne. Er ist nicht gleich dem Gehalt. Wohl kann er individueller Gehalt des musikalischen Kunstwerks sein. Der individuelle Gehalt ist Ideal oder Idee. Die Idee gibt einer musikalischen Gestalt den Sinn. Transzendentes liegt

außerhalb des Bereichs musikalischer Verkörperung. Weltbild und Persönlichkeit des Meisters symbolisieren sich in Fülle und Gestalt. Die Idee musikalischer Gestalten ist eine mögliche Immanenz. Sie ist eine tonliche.

Der Sinn musikalischer Gestalten ist eine musikalische, formal-materiale Derivation der Idee, ist ein individuelles, lebendiges, formal-gehaltliches, anschaulich-unanschauliches Prinzip. —





Bemerkungen

Der Raub der Europa

Von

Gerhard v. Mutius

Bernardino Luini (1480—1532), zu Mailand und in der Lombardei wirkend, ein Schüler Leonardo da Vincis, ist der Schöpfer jener drei Bilder aus einem Freskenzyklus, welche die Entführung der Europa darstellen. In diesen weiblichen Gestalten ist etwas von dem Adel Leonardoscher Frauenköpfe. Germanisches Blut und Erbe scheinen in ihnen aufzuleuchten. Märchenhaft sind Anfang und Ende. Dazwischen aber steht in realistischem Humor die Szene, wo der Stier bestiegen wird.

Der Auftakt ist eine weltliche Verkündigung. Venus und Amor besuchen verführerisch und hoheitsvoll zugleich ein in duftiger Landschaft am Meeresufer ruhendes Bauernmädchen und künden ihm das Liebeswunder der Entführung durch den höchsten der Götter, das Glücksversprechen erblühender weiblicher Jugend. — Dann sehen wir die Mägde, die die Herde warten, alle bei einander auf der Weide, und es erscheint nur ein Scherz und ein lustiges Spiel, daß eine derselben, eben die Europa, auf den Rücken des friedlich daliegenden Stieres gesetzt wird, während die anderen sich des ungewohnten Anblickes erfreuen. Diese Mägde sind kräftige Weiber, derb, etwas ungeschlacht und gar nicht darauf bedacht, sich schön zu bewegen. Sie treiben mit dem Stier und der Gefährtin nur ihren Spaß. Ursprüngliches Landleben mit Jugendübermut auf der Weide! — Schließlich aber ist es doch der zum Stier verwandelte Gott, der mit der Entführten durch das Meer zieht! Hier wird alles zum Traum und Rausch! Europa hält sich an einem Horn des gelassen wie ein Schiff das Meer durchziehenden Stieres. Ihr Fuß schleift durch die Flut, der Wind bläht ihre Gewänder wie Segel, und halb in Angst, halb in Verzückung blickt sie nach den verlassenen Gestaden zurück.

Dieser antike Mythus ist zeitloses Frauenschicksal, das sich immer wieder vollziehen muß. Daß es der Herr des Olymp selber ist, der sich die Geliebte entführt, zeugt von der Höhe weiblicher Bestimmung. Durch den Ton des anmutigen ländlichen Märchens wird aber auch dies große Schicksal wieder vertraut und heimlich.

Die büßende Magdalena

Von

Gerhard v. Mutius

Es konnte nicht ausbleiben, daß mit der Zeit weltliche Motive auch in die christliche Askese wieder eindrangen. Denn auch der Asket, der sich von der Welt lösen

will, kann sich der unvermeidlichen Bindung an sie nicht entziehen. Auch die Ablehnung der Welt bleibt zum mindesten auf sie bezogen. Mehr noch, sie ist durchaus positiv auch von der sinnlichen Seite her bestimmt. Auch der Asket kann nur durch eine wenn auch noch so heimliche Bindung an die Erscheinungen, aus einem Gemeinschaftsbezug zu ihnen — und sei es nur derjenige des Atmens, geringster Nahrung, des Schlafes — den Ausgangspunkt und die Kraft seines besonderen Strebens gewinnen. Eine Dosis Genuß gehört auch zur Askese, so wenig sie dies in der Regel wird wahrhaben wollen. Ist die Unentrinnbarkeit dieses Verhältnisses aber einmal erkannt, so nimmt es nicht wunder, mit der aufkommenden Renaissance und später besonders im Barock die weltlichen Motive so sehr in die Darstellungen der christlichen Legendenwelt und speziell auch diejenige des Martyriums einströmen zu sehen, daß sie sozusagen zur Hauptsache werden und der asketische Einschlag nur als Abbiegung von einem äußersten Materialismus — sozusagen als der dialektische Ort seiner „Aufhebung" — sich behauptet. Speziell die Welt des „Barock", in der das Körperliche, Sinnliche, Greifbare so viel stärker heraufgeschworen wird, bedarf einer solchen „Aufhebung", damit das alles nicht zu schwer und gewöhnlich auf dem Beschauer laste.

In besonderem Grade wird die Gestalt der Maria Magdalena zum Anlaß, diese Verbindung von Weltliebe und Weltflucht als einen eigentümlichen Wechselbezug darzustellen, der beide Lebensreize noch steigert. Denn auch in der Askese liegt ein Reiz. — Maria Magdalena, die schöne Frau, die viel geliebt und ihre Vergangenheit gewiß nicht vergessen hat, jetzt aber dem Frieden der Seele in Reue und Buße zustrebt! „Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl". Indem sie, noch voll von Erdenlust, das Andere sucht, nähert sie sich einer Vollendung, der Schiller die Worte leiht: „Auf der Stirn des hohen Uraniden leuchtet ihr vermählter Strahl". Der Reiz der Magdalena-Darstellungen liegt darin, daß der Beschauer, je nachdem ihm gerade zu Mute ist, mehr die eine oder die andere Seite des Themas betonen kann, ohne sich doch an sie verlieren zu müssen.

Die büßende Magdalena des Rubens im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist nun überwiegend ein starkes Bekenntnis zum Diesseits, zur Erde! Der Totenkopf, auf dem ihr Fuß ruht und durch den die Schlange sich windet, ist nicht besonders schrecklich, auch das vorgehaltene Kruzifix und jenes virtuos gemalte Glasgefäß, in das der Engel hereinschaut — es kann doch wohl nur ein Stundenglas gemeint sein, dessen verrinnender Sand auf die Vergänglichkeit hinweist — sind ziemlich indifferente Staffage, und vollends die kleine Geißel und ein Rutenbündel, um das sich Engelchen vorn links bemühen, nur komisch! Die gobelinartig wirkende Landschaft: eine Felsgrotte in einem Park mit Baumgruppen und Hirschen, dahinter das in der Dämmerung blauende Meer mit dem der Küste zustrebenden Segel und dem aufsteigenden Mond: ist heroisch-paradiesisch. Und alles das nur Rahmen für den wundervollen, reifen und starken Frauenleib, der unbekleidet mit aufgelöstem Haar wie ein Dämon aller sinnlich-erdgebundenen, aller weiblich-mütterlichen Kräfte vor dem Beschauer aufsteigt. Wenn die Madonna uns hinanzieht, so stehen wir hier vor einer anderen Seite des Ewig-Weiblichen, einer Erdgöttin, Demeter oder Kybele, die uns nach unten bindet, deren Urkraft auf die frühen dumpfen Zeiten der Gynaikokratie, des Matriachats zurückweist. Diese Magdalena ist eine Göttergestalt, wie Circe oder Kalypso, die auf einer fabelhaften Insel herrscht, und der jeder Mann von vornherein verfallen ist. Die christliche Legende ist nur ein Vorwand, um dem derben naturnahen Lebensgefühl der Flamen, das in der sinnlichen Bindung an das Weibliche sich am stärksten konzentriert, einen Ausdruck,

einen Anspruch auf Geltung, eine Rechtfertigung zu geben. Es ist Heidentum, was hier überquellend und übermütig wieder durchbricht. Aber das braucht niemanden zu beunruhigen, denn ohne diese primitive Weltverbundenheit, ohne diesen Mythus des Anfangs könnte es auch jene Tendenz zur Steigerung des Menschen über seine Naturgrundlagen hinaus nicht geben, die im Rahmen der Schöpfung den besonderen Sinn und Gehalt des Menschen und seiner Geschichte darstellt.

Besprechungen

Kurt Breysig: Die Geschichte der Menschheit. Bd. II: Völker ewiger Urzeit. W. de Gruyter & Co. Berlin 1939.

Ernst Hering: Das Werden als Geschichte. Kurt Breysig in seinem Werk. W. de Gruyter & Co. Berlin 1939.

Mit Kurt Breysig, der vor nicht langer Zeit gestorben ist, ist nicht nur ein Geschichts- und Gesellschaftsforscher von hohem Rang dahingegangen, sondern auch ein feiner Ästhetiker. Schon äußerlich hatte er mindestens ebensoviel vom Künstler wie vom Gelehrten. Vor allem für Schöpfungen der bildenden Kunst besaß er ein erstaunlich sicheres Auge und aufgeschlossenen Sinn, obwohl in der Gesamtheit seines Schaffens das Ästhetische nur ein Randgebiet war. Von den engeren Fachgenossen freilich ist sein Werk wenig beachtet worden, und er selbst hat sich stets im Gegensatz zu den reinen „Zünftlern" gefühlt. Sehr leicht gemacht hat er dem Publikum gewiß den Zugang zu seinem Werk nicht; schon der gewaltige Umfang seiner meisten Bücher wirkt etwas abschreckend, und nur wenige dieser Bücher haben es zu einer Neuauflage gebracht. Auch im einzelnen neigt sein Stil zuweilen zu einer gewissen Breite, die das Neue und Bedeutsame seiner Gedanken oft mehr verhüllt als hervortreten läßt. So konnte es kommen, daß seine größte Schau, die Einsicht in den „Stufenbau der Weltgeschichte" erst in der vereinfachten und vergröberten, aber schriftstellerisch wuchtiger und sensationeller vorgetragenen Form, die ihr Spengler gegeben hat, ins allgemeine Bewußtsein eindringen konnte. Die Beziehungen zwischen Breysigs eine Reihe von Jahren vor dem „Untergang des Abendlandes" erschienenen Buch vom „Stufenbau der Weltgeschichte" zu Spengler sind noch nicht geklärt. Spengler selbst erwähnt Breysig nicht, und doch wäre es sonderbar, wenn der Vielbelesene nicht mindestens aus zweiter Hand gewußt haben sollte, daß vor ihm Breysig bereits festgestellt hatte, daß „die Antike" nicht eine Einheit ist, sondern daß Hellas wie Rom ihr Altertum, ihr Mittelalter und ihre Neuzeit hatten. Aber während Spengler sein Interesse einseitig auf die Hochkulturen konzentriert, die er wie Baumstämme isoliert aufwachsen läßt, sieht Breysig auch alle jene niederen Gewächse der Kultur, die nicht über den Stand der Urzeit oder des Altertums oder des Mittelalters hinausgekommen sind. Sein Bild der Menschheitsgeschichte ist darum reicher und vollständiger als das Spenglers. Aber die Lehre vom Stufenbau ist nur einer der neuen Aspekte, die Breysig an das Weltgeschehen herangetragen hat. In seiner „Geschichte der Seele" gibt er eine Geschichtspsychologie, die die verschiedenen Zeitalter danach unterscheidet, welche seelischen Kräfte darin in erster Linie bestimmend gewesen sind. Und in anderen Werken greift er sogar hinaus über die Menschheitsgeschichte, indem er das Naturgeschehen mit dem Geistesgeschehen zusammenschaut. Es ist hier nicht die Stelle, ausführlich das ganze Werk Breysigs zu würdigen, es sei nur darauf hingewiesen, daß er in vielen Werken auch bedeutsame Gedanken zur Kunst und Ästhetik bietet, aufgeschlossen nicht bloß für die Kunst der Vergangenheit, sondern auch für die der Gegenwart, aus der ihm George und F. Marc besonders nahestanden.

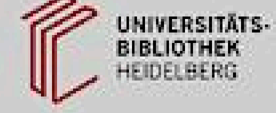
Wer sich scheut, die zumeist vielhundert Seiten starken Bände Breysigs zu lesen und doch einen Zugang zum Werke dieses Forschers sucht, der wird deshalb gern zu dem kleineren Buch E. Herings greifen, der mit der Begeisterung des unbedingten Jüngers dem Meister auf seinen vielverschlungenen Pfaden nachgeht und deshalb sehr geeignet als Wegweiser ist. Verständnisfreudig und verständnisvoll hebt er die Hauptgedanken der starken Bände heraus, zeigt er die von der Wissenschaft noch unentdeckten und ungehobenen Werte, die Breysigs Denken erschlossen hat. Durchaus wird die Weite des Breysigschen Geistes offenbar, dem nicht immer die Schärfe ganz entspricht. Zuweilen gibt Hering seinem Meister auch selbst das Wort, gerade über Fragen und Gestalten der Kunst, denen gegenüber der warme Enthusiasmus, der Breysigs Werken oft einen besonderen Glanz gibt, aufleuchtet. Dagegen wird Spengler doch über Gebühr herabgesetzt, der Breysig wohl nicht an Weite und Sachlichkeit, aber doch in der Kraft physiognomischer Deutung und Plastik der Gestaltung überlegen war. Aber auch ich bin überzeugt, daß Breysigs Geschichtsphilosophie sich auf die Dauer gegenüber dem Spenglerschen Schematismus durchsetzen wird, da er das Geschehen richtiger und weniger konstruierend erfaßt hat.

Gleichzeitig legt der Verlag de Gruyter den zweiten und wohl letzten Band von Breysigs „Geschichte der Menschheit“ vor, falls nicht im Nachlaß noch weitere Manuskripte fertig vorliegen. Der erste Band ist an dieser Stelle, soweit er für unsere Zeitschrift in Betracht kommt, gewürdigt worden. Was dort gesagt wurde, gilt in der Hauptsache auch hier, wo die „Völker ewiger Urzeit“ (Nordländer, Nordwestamerikaner, Nordostamerikaner) geschildert werden. Auch dieser Band enthält eine reiche Fülle sonst schwer zugänglichen und zerstreuten Materials, einheitlich gesichtet. Es ist tief bedauerlich, daß das großangelegte Werk nur bis an die Schwelle dessen, was man sonst als „Geschichte“ behandelt, gelangt ist, und daß der Tod dem Verfasser die Feder entrissen hat. Die Frage, wie Breysig in den geplanten sechs weiteren Bänden die Fülle des Geschehens der bisher als allein „geschichtlich“ angesehenen Jahrtausende zusammengeballt hätte, wird wohl leider unbeantwortet bleiben. Aber ist auch dies letzte Werk ein Torso geblieben, das Gesamtwerk Breysigs ist ein Ganzes, durchwirkt von einheitlichen Grundideen, und so möge es auch auf die Zukunft wirken, in die dieser Deuter der Vergangenheit gern mit prophetischem Blick hinauszuschauen strebte.

Berlin. R. Müller-Freienfels.

Dr. Matthias Schrecklinger: Die Kunst und das kommunistische Manifest. Über Wesen und Wirkung einer marxistisch-sozialistischen Ästhetik. Kunstgeschichtliche Studien, Heft 1. Verlag Emil Ebering, Berlin SW 68, 1939.

Ein Schriftsteller früherer Zeiten würde dieses Buch vielleicht genannt haben: „Verstreute Gedanken über einige Bemerkungen gewisser marxistischer und andrer Ästhetiker zu vereinzelten Fragen der bildenden Kunst und Architektur, unter gelegentlicher Berücksichtigung der Literatur“, und er würde unter einem solchen Titel wahrscheinlich mehr geboten haben, als Dr. Schrecklinger. Um das fast einzig Gute der Arbeit vorwegzunehmen, sei gesagt, daß es ein Verdienst ist, derartige Fragen wieder einmal angerührt zu haben und sie zu realistischer Prüfung zur Debatte zu stellen. Die Unzulänglichkeit der Bearbeitung des wichtigen Themas zwingt zu eindringlicher und eingehender Kritik.





Der zusammengetragene Stoff ist dürftig. Schrecklinger sammelt nur einige der oft geradezu unwahrscheinlichen Plattheiten, die wohl einmal die Gemüter marxistischer Politiker und Literaten beschäftigt haben, jedoch offenkundig ohne jeden Versuch der Vollständigkeit oder systematischer Ordnung. Auch ist nicht erstrebt worden, sie in den Rahmen der gesamten marxistischen „Weltanschauung" hineinzustellen, wie ihn etwa Sombart in der letzten Auflage seines „Proletarischen Sozialismus", 1925, darstellt. Dr. Schrecklinger bezieht sich leider nur auf die 4. Auflage dieses Werkes vom Jahre 1901. Überhaupt ist seine Sachkenntnis auf diesem Gebiet offenbar dürftig, selbst soweit es sich um die marxistische Ästhetik handelt. Der fachliche Rahmen, in dem eine Untersuchung mit dem Thema einer „marxistisch-sozialistischen Ästhetik" geführt werden müßte, ist die Kunst = und Literatur = Soziologie, von der Schrecklinger offenbar nichts weiß. Es sei nur auf die Literaturangaben zu dem einschlägigen Artikel im Handwörterbuch der Soziologie (herausgegeben von Vierkandt) verwiesen, der überdies den Marxismus ausführlich und kritisch behandelt. Auch sonst ist der Umkreis der ausgewerteten Literatur mehr als bescheiden und ohne inneres Auswahlprinzip. In der Darstellungs- und Denkweise ist irgendeine Systematik nicht zu erkennen und somit ein Anzeichen für eine wirklich wissenschaftliche Bemühung in keiner Weise merkbar. Der Gedankengang gleitet, meist auf den Krücken von einigen undefinierten Begriffen mit der Endung x-ismus (wenn man überhaupt von Begriffen reden will) richtungslos dahin und überrascht, indem er zuweilen ganz disparate Gegenstände beliebig zusammenbringt, ohne auch nur nachträglich einen Versuch der Erklärung zu machen. Mit Gewalt werden Probleme zusammengezwungen, die schlechterdings nichts miteinander zu tun haben, sodass die Darstellung zuweilen das Niveau der von ihr kritisierten Autoren erreicht. So etwa, wenn gefragt wird, ob politisches und künstlerisches Handeln „gleichgeartet" seien. Die Begriffe vom Politischen und Künstlerischen sind in diesem ganzen, zwar unklaren, aber thematisch immerhin zentralen Gedankengang dermaßen vage und banal, daß man nicht glauben möchte, eine Arbeit vor sich zu haben, die in einer von Anschauung gerade auf diesen Gebieten strotzenden Gegenwart entstanden ist. Unmittelbar darauf wird wieder ein heute brennend interessantes Gebiet gestreift: der innere Zusammenhang der Schicksale der monumentalen Baukunst mit dem politischen Geschehen. Auch hier können die methodisch völlig unzulänglichen Mittel des Autors der Frage nicht entfernt gerecht werden. Es bleibt bei Ausführungen, die durch Kundgaben im Tagesschrifttum weit übertroffen werden.

Aus der umfassenden Gedankenwelt der deutschen Ästhetik erwähnt (und kennt?) der Autor nur die Ästhetik von F. Th. Vischer, ohne daß es ersichtlich würde, wieso gerade dieser Philosoph in die Erörterung marxistischer Kunstlehren hineingezogen werden muß. Die Tatsache, daß auch er die derzeitigen Inhalte der Kunst unzulänglich fand, reicht als Begründung sicherlich nicht aus (vgl. 33), zumal Schrecklinger Vischers Vorliebe für Historienmalerei seinerseits wieder kritisiert, indem er ausführt: „Vischer scheint, je weiter er in die Vergangenheit zurückwandert, diese umso kunstwürdiger und „malerischer" zu finden. Je weniger er infolge der wachsenden Zeitspanne, die ihn von dem geschichtlichen Geschehen trennt, dieses u r s ä c h l i c h zu erkennen vermag, desto geringer wird das Hindernis seiner wissenschaftlich-kritischen Betrachtung; in der Gegenwart sieht er nur die „unpoetischen" Formen, in denen das Geschehen sich vollzieht, in ferner und grauer Vergangenheit erst vermag er das „Wirken Gottes" zu erkennen. Seine Geschichtsbetrachtung ist wider seinen Willen eine mythisierende" (35). Diese Kritik möchte man gern auf alle historisierende Ästhetik angewandt und in ihren Motiven analysiert sehen. Dann würde sich auch ein Weg zu einem angemessenen Verständnis des Realismus in der Kunst und Literatur finden lassen, mit dem sich Schrecklinger in seiner einseitigen

Form als Naturalismus so unklar auseinandersetzt, wovon noch zu reden sein wird. So aber bleibt das Heranziehen Vischers reichlich unmotiviert und fördert das Verständnis nicht. Ebenso willkürlich muß es erscheinen, wenn unversehens einige bruchstückhafte Zitate aus Dürer und Runge diskutiert werden, mit der Konsequenz, Steiger, ein von Schrecklinger vielzitierter sozialistischer „Kulturpolitiker" und Literat, „hätte sich mit seinem Bemerken, daß die neue Kunst überall das „Wunder" sieht, durchaus auf Runge und Dürer berufen können, die ja für die Kunst ebendieselbe Kraft der Empfindung (!) in Anspruch nahmen" (86). Auf wen alles noch hätte sich Herr Steiger nicht berufen können?! Und was ist damit gesagt?!

Nicht allein daß Schrecklinger in seinen Anführungen offenkundig durchaus zufällig verfährt, er bemüht sich dort, wo er offenkundig ihm unvertrautes Forschungsgebiet betritt, zuweilen überhaupt nicht, auch nur die bescheidensten Belege für seine recht konkreten Behauptungen beizubringen. Er ist sich auch auf nationalökonomischem Gebiet durchaus Autorität genug, wenn er z. B. erklärt, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ereigne (!) sich „die folgenschwere Verselbständigung der Kräfte, die am Werden der Architektur zusammenwirken: Architekt und Ingenieur trennen sich, Bauherr und Werkmeister verlieren ihre alten Beziehungen untereinander und zum Werk, sie werden zum Geldgeber und Bauunternehmer" (60). Vielleicht darf dem Verf. empfohlen werden, in der ausführlichen und mit Belegen reich versehenen Darstellung Sombarts (Moderner Kapitalismus, III, 1) nachzulesen, wann und wo sich in der modernen europäischen Wirtschaft zuerst Unternehmer und Architekt getrennt haben. Eine andere apodiktische These des Verf. ist folgende: „Die eigentliche und die spätere Entwicklung der Kunst erhellende Bedeutung des Naturalismus liegt in der Verwirklichung des schrankenlosen, lange vorher gestellten Individualitätsanspruches des Künstlers" (71). (Es sei betont, daß bei der Wiedergabe dieses Zitats kein Wort weggelassen ist. Preisfrage: Was fehlt in der Satzkonstruktion?) Wenn etwas dem „Naturalismus" gleichgültig sein mußte um seines in übersteigerndem Protest gegen die Epigonen des historisierenden Pseudoklassizismus der naturwissenschaftlichen Methode nacheifernden Strebens nach Gegenständlichkeit und Wirklichkeitstreue willen, so der „Individualitätsanspruch des Künstlers". Schrecklinger vermag nicht zwischen Naturalismus und Impressionismus zu unterscheiden, wie auch der Fortgang des Textes zeigt. Wo gibt es im Werk Zolas zum Beispiel so etwas wie einen „Individualitätsanspruch des Künstlers"? Nicht einmal in dem Streben des Künstlers, den er in dem Roman „L'œuvre" darstellt! Und nun soll sein Werk gar einen „schrankenlosen Individualitätsanspruch" verwirklichen? Als hätte je ein Schriftsteller sich in seiner — doch wohl unbestreitbaren — künstlerischen Freiheit der Gestaltung, wie in der geradezu wissenschaftlichen Sachlichkeit der Themenwahl stärker selbst gebunden als Zola! Man muß wohl derartige „erhellende" Behauptungen des Autors nicht erst ernst nehmen: denn später erklärt er selbst: „Und so wird man den Hauptsinn (!!) der künstlerischen Revolution des Naturalismus nicht in einer völlig neuen Inhaltlichkeit (!) sehen dürfen, sondern auch (!) im Technischen (!)..." (90). Vom Individualitätsanspruch des Künstlers ist bei dem „Hauptsinn" im Gegensatz zur „eigentlichen" Entwicklung der Kunst keine Rede mehr. Oder setzt Schrecklinger „Naturalismus" mit „Objektivität" gleich, die nach seiner Auffassung „in Wirklichkeit dem Künstler zur Willkür (!!) seiner Themenwahl und ihrer Formulierung (!) verhalf (!)" (91)? — Im übrigen werden Gutzkow, „Naturalismus", Künstlervergottung und Kunstabsolutismus, Anarchismus und Conrads Vorliebe für Individualitäten in einer Weise durcheinandergewirbelt (71—73), daß der Leser kaum umhin kann, gegenüber solcher Spiegelfechterei grimmig zu resignieren. — Ein Wort zur Sache: Es gibt naturalistische Techniken in der Kunst, mit denen mythisch streng begrenzte Vorwürfe

gestaltet werden, von Künstlern, die in ihrer religiösen Gemeinschaft fest gebunden sind.

Dieses ganze Buch ist erschienen als Heft 1 einer neuen Reihe „Kunstgeschichtliche Studien". Ein Herausgeber ist nicht genannt, also trägt der Autor für die unverständliche Einordnung seiner Untersuchung in diesen Rahmen allein die Verantwortung. Denn von Kunstgeschichte ist nichts darin zu finden, von den vereinzelten Bemerkungen über ältere Kunstwerke, insbesondere von dem Urteil des Autors über Monet (91) sei schamhaft geschwiegen. Wäre das Buch nicht ein so grausiges Fanal, so hätten wir dem Leser dieser Zeitschrift die Lektüre einer Besprechung gern erspart. So aber wollen wir ihn zum Abschluß noch auffordern, sich selbst zu prüfen, ob er sich bei folgenden, gegen Ende der Darlegungen des Autors erscheinenden Sätzen etwas denken kann: „Steiger entschuldigt das „Abstoßende" der neuen Kunst mit dem Bemerken, die Kunst müsse ebenso, wie sie die Lichtseiten ausführlich analysiere (!), auch das Laster genauestens schildern. Sieht man den Pointillismus als äußersten Vollzug dieser (!) Forderung einer „Lichtmalerei" (des Lasters? Z.), den reinsten ästhetischen Anspruch, so wird man in der abstoßendsten Elendsmalerei oft auch das gleiche (!) in dem gleichen weltanschaulichen Raum erwachsende „Interesse am Objekt" wahrnehmen können" (92).

Will man von allen Einzelheiten der Darlegung absehen, so ist den dargebotenen Ausführungen und Zitaten zu entnehmen, daß in der Sozialdemokratie eine große Unklarheit über ihre kunstpolitischen Ideale herrschte, da sie in gleicher Weise dem ästhetischen Idealismus Schillers, wie dem Realismus der Kunsttechnik zuneigte. Ob dieses Ergebnis die Herausgabe eines Buches von 110 Seiten, gedruckt auf gutem Papier, rechtfertigt?

Berlin. Ziegenfuß.

Th. Hetzer: Dürers Bildhoheit, Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1940.

Man hält den Schlüssel zu diesem ernsten Buch in der Hand, wenn man sich klarmacht, was der Verfasser unter Bildhoheit versteht. Bildhoheit ist das, was man so landläufig Komposition nennt, aber in einem vertieften, durchgeistigten Sinn als Bildwirkung. Der Schöpfer der Bildhoheit in der europäischen Malerei ist Giotto. Er hat „der neueren europäischen Malerei die Einheit der Bildes geschenkt, das unteilbare Ganze von Fläche, Format, Körper und Raum". „Das ganz Neue aber auch der Arenafresken besteht darin, daß aus der Erzählung, aus dem Zueinander der Menschen das Bild aktiviert wird. Noch bei Cavallini ruht unser Blick auf der einzelnen Figur." Das Gleiche aber, was Giotto für Europa bedeutete, erlebte Dürer in den Jahren um 1510 in seiner Gestaltung, am sichtbarsten in der Graphik. Es ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, daß Giotto ihm hierzu die Wege gewiesen hat. Welche Vertiefung aber der Begriff der Bildhoheit gegenüber der bloßen „Komposition" gefunden hat, zeigt sich vor allem in dem Kapitel über den Wandel in der graphischen Technik. Daß alle Linien jetzt „zum Langen, Durchgehenden neigen", ja „daß sie über die dingliche, zumal menschliche Form hinwegstreichen" hat man wohl schon beobachtet, aber, daß die Aufgabe der Linie eine dreifache ist, „eine ausdruckgebende, formgebende, bildverfestigende", ist in dieser Klarheit noch nie ausgesprochen worden. Das Verhältnis dieser drei Aufgaben der Linien wird von Dürer zu verschiedenen Zeiten verschieden gehandhabt, aber erst, wo diese drei zusammenwirken, wo „die Bildfunktion der Linie vermittelt zwischen der der Form

und der des Ausdrucks“, finden wir das Ziel eines Strebens erreicht, das um 1510 einsetzt.

Wir können nicht alle Kapitel dieses schönen Buches interpretieren. Manches sehe ich anders, vor allem in dem Kapitel über die „Renaissance“, es ist aber immer wieder erstaunlich, den Verfasser neue, unausgetretene Wege gehen zu sehen, Wege, die nicht irgend welche unklaren Gefühlswerte vermitteln wollen, sondern in der Form selbst Ausdruck und Wirkung finden lassen. Am schönsten sind die Kapitel, die die Entwicklung Dürers nach 1510 schildern: jene merkwürdigen Jahre von 1510—1514, wo Dürer „geglaubt hat, der Tiefe seines Gemütes durch den sinnlichen Reiz Ausdruck geben zu können“ bis zu jenem letzten Stil völliger Vergeistigung. „Es kommt zu einer Durchdringung von Fläche und Linie, Fläche und Körper, die das Bild erst wirklich zum Eigentum Dürers werden läßt, es mit dem Urgrund seines Gestaltens vereinigt und zu jener Hoheit emporhebt, die etwas ganz Einziges, Innerliches und Edles ist“.

Man wird aus den ausgeführten Zitaten ersehen, daß auch die sprachliche Einkleidung des Buches keine alltägliche ist, sondern trotz aller Gepflegtheit voller persönlichster Anteilnahme an den Dingen, auch dies ein Grund, das Buch ohne Herzklopfen neben Wölfflins unerschütterliche Biographie Dürers zu stellen.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

Irmgard Böger: Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden. Eberings Germanische Studien, Heft 207. Dr. Emil Ebering, Berlin 1939.

„Die vorliegende Arbeit hat sich zur Aufgabe gestellt, die Bewegungswerte des Worts in der Klopstockschen Lyrik auf ihre formgebenden Kräfte zu untersuchen. Sie will in der Fügungsart des Worts den besonderen Ton Klopstocks, seine arteigene Schwingungsfähigkeit aufsuchen“, lesen wir in der Einleitung „Die seelische Struktur der Klopstockschen Erlebnisweise“ (S. 8). Der Dualismus von Natur und Geist, Gott und Mensch, Wirklichem und Möglichem wird bei Klopstock als in der besonderen Struktur einer reinen Bewegungsform auftretend nachgewiesen. Ein Hauptteil A beschreibt „Die rhythmische Aktion“, wobei es gilt, zunächst die Wirksamkeit der freien schöpferischen Bewegungskraft zu erforschen, die nicht das vorherbestimmte Schema des Metrums betrifft, sondern das Wort in seinem Nacheinander und Nebeneinander gliedernd beseelt. Der Rhythmus reißt das einzelne Wort heraus und betont durch Stillstandsmomente zwischen den Wörtern ein polares Kräftespiel aus Ruhe und Bewegung. Im harmonischen Ausgleich solchen Spiels beim Lied fehlt der Spannungszustand. Aber bei Klopstocks Odendichtung wird gerade durch die Entgegensetzung von Bewegungsphasen und Ruhepunkten Sprachbewegung sichtbar. Der rhythmische Formtrieb dieses Dichters greift aktiv in den Rhythmus ein durch Stauen von Einschnitten zwischen den Wörtern. Sämtliche Einzelformen syntaktischer Gliederung sind vom Gesetz antithetischer Trennung durchdrungen. Markierte Punkte des Verweilens stellen die leibhafte Wortgestalt heraus. Wiederholung, Parallelismus, Jubelruf sind Versuche, sozusagen auf negativem Wege Sprachform seelischer Bewegung zu finden. Streben und Gegenstreben sind in der gesamten Klopstockschen Oden- und Hymnendichtung durchgängiger Ausdruck sprachlichen Gestaltens. Zum Vergleich werden Hölderlin und Pindar ausgiebig beigezogen. Klopstock und Hölderlin künden eigenes Erleben. Pindar läßt sich nur aus dem Gemeinempfinden heraus verstehen, aus der Arete-Welt archaischer

Ethik der ritterlichen (vielleicht besser: agonalen?) Gesellschaft heraus. Was diesen Griechen mit Klopstock und Hölderlin in Beziehung bringt, ist die rhythmische Aktion des Worts in seinem Gefüge aus Ruhe und Bewegung.

Im Hauptabschnitt B zeigt Irmgard Böger „Die Stetigkeit des aktiven Rhythmus". Hölderlin deutet die Lyrik als Rückkehr getrennter Teile in die Einheit des Göttlichen. Das Pathos klopstockschen Preisens und pindarischen Kündens ist ein Anruf des Göttlichen aus dem Bewußtsein, daß Mensch, Gott und Natur sich erst in der Entgegensetzung begegnen. Für Klopstock ist das sprachliche Problem des Dichterischen das Bannen seelischen Entzücktseins ins Wort; reine Bewegtheit ist sein Urerlebnis; nicht die Idee, sondern das anbetende Gefühl gilt es zu verkünden. Die Bewegtheit der Seele durch oder an das Göttliche hin ist Gestaltungsgegenstand. Hölderlin beseelt mythische Welträume visionär in Landschaftlichem. Klopstock läßt durch Rhythmen des Sprachlichen Bildkräfte schöpferisch wirksam werden. Sein Patriotismus, der zu einem weder mythologisch noch historisch echten Teutonismus ausartet, hat nach der Verfasserin nur ganz wenige Oden hervorgebracht, die wirklich von lyrischer Ganzheit erfüllt sind. Je öffentlicher die klopstocksche Ode wird, desto dünner erweist sich die dichterische Gestaltung. Nach 1790 wird Erstarrung bedenklich spürbar. Der Enthusiasmus ist verflogen. Im Rhythmus fehlt jetzt die ursprüngliche Kraft seelischen Glühens.

Der letzte Abschnitt C „Der aktive Rhythmus als schöne Form" gibt vor allem sprachästhetische, mehr abstrakt zusammenfassende Erörterungen unter Beiziehen Schillerscher und Hölderlinscher Auslassungen zum Gegenstand Lyrische Dichtung. Von der Auffassung Klopstocks vom Schönen geht die Betrachtung zur Bewegung als Merkmal des Schönen bei Schiller über, zeigt den aktiven Rhythmus als Darstellung der Freiheit in der Bewegung und erweist abschließend die Kontinuität des Wechsels. „Die Bewegungsformen des Klopstockschen Worts lösen das Wort nicht auf zum Ton, zur Melodie, die ins Unendliche verschwebt, sondern sie stellen die Schwingungswerte der Sprache gerade in der begrenzten Gestalt des Worts, in der strengen Zucht des rhythmischen Gesetzes dar. Die klopstocksche Gestaltungsweise, die aus dem Pathos des Anrufens und Anbetens heraus die reine Entzückung der Seele zu verkörpern sucht, bringt das Wort als Ausdruck eines geistigen Sinns zwar oft in eine Grenzlage, in der es mehr zu stammeln als zu sagen hat. Doch ist entscheidend, daß trotz der Übersteigerung der Bewegungswerte des Wortes eine neue lyrische Form herausgestaltet wird, der es gelingt, das Wort aus seiner Begriffserstarrung zur ästhetischen Freiheit zu führen" (S. 125).

Literaturangaben, Quellenverzeichnis und reichliche Anmerkungen vervollständigen diese brauchbare, auch angenehm lesbare Arbeit, bei der man zum Schluß nur allerdings sehr erstaunt feststellen muß, daß in ihrer ganzen Ausdehnung von — — Goethe auch nicht ein einzigesmal die Rede ist!

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Wilhelm Schneider: Ehrfurcht vor dem deutschen Wort. Lehre und Übung für jedermann. Dritte durchgesehene Auflage (7.—15. Tsd.). Freiburg i. Br. Herder & Co. o. J. (1939).

Man wird gut tun, beim Lesen dieses recht umfänglichen Buches die betonte Versicherung des Verfassers vor Augen zu behalten: daß er nicht auf wissenschaftliche Forschung, sondern auf volkserzieherische Zwecke ziele. Der Inhalt des Ganzen ist in drei Teile gegliedert: Sinn und Wert der Sprache, Kraft und Schönheit der





Muttersprache gelten die Darlegungen des ersten. Im zweiten wird das Wort des Dichters und die Kunst des Lesens beschrieben. Der dritte Teil setzt sich mit der Sprache des Tages und dem guten Ausdruck auseinander. — Das Beste und wahrhaft Überzeugende, was Schneider gibt, ist sein ausgezeichnetes persönliches Beispiel: die Sprachform seiner Ausführungen muß mustergültig genannt werden. Sie ist nicht nur selbstverständlich korrekt im Sinne der immerhin doch begrenzt gültigen Sprachlehrregeln, sondern sie erweist sich sowohl federnd im Angriff als schmiegsam im Einfühlen und geschmeidig im Auseinandersetzen. Was man als gelegentlich störend empfinden möchte, ist die wiederholt gar große Ausführlichkeit im Selbstverständlichen. Ich kann mich überhaupt des Eindrucks nicht erwehren, als ob hier Dinge wirklich sehr breit behandelt und in der nicht zwingend notwendigen Form der Buchveröffentlichung dargeboten werden, die im Grunde selbstverständlich oder — unmöglich sind! Vor einer Verwirklichung des vom Verfasser im Vorwort gehegten Wunschtraumes: Fragen der Sprachgestaltung möchten einmal von der Volksgesamtheit so ernst genommen werden wie die Sportbegeisterung, graut mir durchaus und schlechtweg! Man überlasse auch inskünftig die Pflege der deutschen Sprache ruhig denen, die sie angeht, und deren Zahl darf und wird kleiner bleiben als die der Sportbeflissenen oder gar der bloß akustisch sich betätigenden Wettspielteilnehmer. Einen wirklich sehr großen Teil der von Schneider vorgebrachten Dinge pflegt man in den Klassen 6—8 unserer Oberschulen und Gymnasien mit Ernst, eifriger Hingabe und erfahrungsgemäß gleichwohl — sehr bescheidenem Erfolg jahraus jahrein zu behandeln. Immer mehr hat sich mir eben aus solcher Erfahrung heraus die Bescheidung aufgedrängt „wenn ihrs nicht fühlt...". Schneider huldigt ein bißchen allzu bedenkenlos und selbstsicher dem sokratischen Rationalismus und Optimismus, man brauche nur den andern, was man selbst als richtig oder schön gelten lasse, anschaulich zu machen, so fügten sie sich dem zur Nachfolge. Wer nicht das Empfänglichsein besitzt und zudem um Vervollkommnung sprachlicher oder anderer Übung sich bemüht, dem kommen Belehrungen wie die Schneiderschen wenig bei. Die Wenigen aber finden hoffentlich oft nur Selbstverständlichkeiten in dieser Veröffentlichung.

In einzelnen Fragen wie der der wünschenswerten Mundartfreiheit des Schreibens (seit ich bei Adalbert Stifter immer wieder las: nehme, vergelte, lese statt des Sprachlehrmäßigen nimm, vergilt, lies, frage ich mich immer von neuem, ob ich zumal süddeutschen Schülern jene Formen im Sprechen und bei Niederschriften verwehren soll. Warum ist allein richtig zu sagen: wir sind a u f dem Land, wo unsere wahrlich sprachfeinfühligen Ostmärker a m Land sich erholen; ein Sänger singt in Berlin a u f Veranlassung der und der Konzertdirektion, der gleiche aber in Wien oder Graz ü b e r Veranlassung. Der Altösterreicher soll sagen müssen: ich vergaß es, wo er gewöhnt ist, a u f etwas zu vergessen. Grillparzer schreibt beispielsweise: ich habe beinahe a u f einen Isolierschemel gedacht, statt an! (Tagebücher Bong, XV. 76). Über das Wünschenswerte des Anlegens von Tagebüchern bin ich sehr anderer Meinung. Anhalten zum Tagebuchführen, wenn sies nicht schon von selber und unbeobachtet tun, bedeutet zumal bei Jugendlichen ziemlich sicher Erziehung zur selbstbespiegelnden Eitelkeit. Hat Schneider je Gelegenheit gehabt, vor dem Umbruch die sogenannte Jugendbeilage der ehemaligen Wiener Neuen Freien Presse zu verfolgen, wo die Jugend ab 15 nichtarisch und leider auch arisch wahllos, aber einhellig übel altklug in Prosa und entsprechenden Versen sich „literarisch" erging?

Über die Bedeutung der Grammatik und ihre Bedingtheit vertritt Schneider überwiegend sehr anerkennenswerte Ansichten. Indessen seine bedingungslose Zuversicht gegenüber dem Deutschen Sprachverein vermag ich keineswegs zu teilen. Mit dessen forscher Sprachpolizei scheint mir wenig getan. Ich halte es mit dem

großen (noch) Unbekannten, der da Ferdinand Raimund heißt: „Besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“ (Diamant des Geisterkönigs); das gilt mutatis mutandis natürlich auch fürs Schreiben. Oder, um nochmals Grillparzer zu berufen, der nicht nur im Vers, sondern auch in der Prosa Meisterschaft bewährte: „Ich bin ein dorischer Dichter. Ich kümmere mich den Henker um die Sprache der Leipziger Magister und des Dresdener Liederkreises. Ich rede die Sprache meines Vaterlandes!“ (Tagebücher, Bong XV. S. 142).

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Hajo Jappe: Jugend deutschen Geistes. Das Bild des Jünglings in der Blüte der deutschen Dichtung. Walter de Gruyter, Berlin 1939.

„Eine Untersuchung des Jünglingsbildes deutscher Dichtungen ist eine Suche nach der Jugend, die uns, die zu uns gehört, eine Angelegenheit aller, die mit Jugend und darum mit Überlieferung zu tun haben. Es ist überall nötig, die Jugend zu sammeln, die da weiß, daß der Kampf noch aussteht zwischen edel und gemein, zwischen Glaube und Unglaube, zwischen Menschenantlitz und Fratze. So rufen wir uns die Jünglinge zu Verbündeten, die aus dem Geiste sind, stille Streiter für die Jugend unseres Volkes, die seltenen Gestalten, denen Dichtermund eine unverlierbare Jugend aufgeküßt hat, rufen sie aus einem Geschlecht, das noch unverwelkt uns künden kann, wie deutsche Dichter den deutschen Jüngling schön gesehen“ (S. 18).

Solches ist die Voraussetzung, auf der Hajo Jappe sein weitgreifendes und in tiefe Schächte des allgemein Menschlichen wie insonderheit Dichterischen vorstoßendes Buch: „Jugend deutschen Geistes. Das Bild des Jünglings in der Blüte der deutschen Dichtung“ angelegt hat. In der „Einführung“ unterbaut Jappe sowohl die den Hauptinhalt der ganz ungewöhnlichen Arbeit ausmachenden Einzelanalysen, wie er gewisse Ergebnisse der Untersuchungen im voraus andeutend umreißt. Auch gibt er wesentliche Anschauungen vom Sein des dichterischen Worts wie wissenschaftlicher Haltung zu erkennen. Ihm ist der Dichter Mund ewiger Gestaltungskräfte jeweiligen Volkstums, ist der Jüngling im Gesamtdichtwerk der gewählten Zeit das vor allem gültige Gleichnis vom geistigen Bild des Deutschen überhaupt (S. 14). Dieses geistige Bild aber zeigt sich in einer schicksalhaften Spannung vom jungen Friedrich dem Großen (dem effiminierten Kerl wie Hausherrn zu Rheinsberg, der Preußen als Preuße vor Preußen rettete) zu Werther und Hyperion. Alle vollenden sich im Opfer für das sie umspannende wie tragende deutsche Gesamt. Die Gefährdeten, aber adelig Tüchtigen werden die wahren Bürgen, daß trotz des fragmentarischen Seins ihres dichterischen Herkunftsortes gerade in ihnen die Gewähr gegeben ist, daß vom hohen Gesetz etwas im Alltag Wirklichkeit zu werden vermag.

Goethe, Schiller, Jean Paul und Hölderlin sind die Schöpfer jenes einen Typus, der vorher in Parzival und Simplicius Aufklang fand und nachher bei Stifter, Keller und späteren wiederkehrt oder wiederkehren soll. Jappe setzt mit der Betrachtung unmittelbarer Vorgänger ein als Stufen zum mythischen Bild. Der erste, der um den Jüngling als Symbolgestalt unter den Neueren wußte, war Klopstock. Gerade sein Mangel, eine zu große Weichheit aus Gedanken, Empfindung und Tugend läßt ihn nicht zum runden Kunstgebilde werden, wirkt aber fruchtbar auf seine Nachfahren in fernen Zeitraum. Lessings Jünglinge sind Jünglinge nach Art des Mannes, nicht Jünglinge als solche. Zur Helligkeit der Aufklärung Lessings kommt bei Wielands Agathon und seinen literarischen Altersgenossen die Grazie des Rokoko, aber bar

des zu fordernden inneren Gewichts. Herder, der große Anreger, dem das Seltne selten oder nie im dichterischen Gebild gedieh, lebt viel von diesem künftigen Jünglingsbild: aber er hat seine eigene Jugend nicht in sich selbst erfüllt oder in ein sprachliches Bild gerettet, er ließ durch sich andere jung werden und minderte den Verzicht durch offene Verbitterung (S. 39).

Der junge Goethe ist hier so einmalig als zum ersten Male Jüngling, wie er als deutsches Sein und deutsche Aufgabe von Jappe aufgezeigt und in seiner vielfältigen Wandelbarkeit ausgedeutet wird. Im Werther gewinnt der Typus die erste Sprachgestalt: sie geht über Goethes leibliche Person so weit hinaus, als sie bis zur letzten Folgerung ins Ungehemmte vorstößt, wo später der Jüngling Tasso an die tragische Scheidelinie zurückgenommen wird (S. 44) und trotzdem zerschellt. Die Leidensfähigkeit ist an Werther das Ergreifendste. Seine Naturverfallenheit läßt ihn Jappe als Jüngling Faust bezeichnen (S. 49). Wenn deutsche Jugend, so faßt Jappe zusammen, ohne schwächlich zu sein, unterscheiden wird zwischen härterer Zucht und äußerem Herzen der Späteren, wenn ihr, wie damals gegenüber der Einseitigkeit des Verstandes, sodann gegenüber zu unbeschränkter Vorherrschaft des Willens, wieder Rettung heißt: das Gefühl, das sich opfert — dann werden wir unmittelbar und tätig fühlen, was wir einem Werther verdanken, werden uns erinnern des letzten Bildes: wie um die Leiche, der das Bahrgeleit versagt ist, liebkosend wilden Schmerzes sich Knaben und Jünglinge drängen (S. 56).

Der Wilhelm, Meister der theatralischen Sendung in seinem Glauben an das Wort als das echte Zeugnis der Seele ist gekennzeichnet in der Erwartung, daß das Schicksal entscheide statt seiner. Er erhöht sich selbst in seinem Hamletbild, sein Wesen mündet insgeheim in den Tasso, jenseits dessen dann der Meister der Lehrjahre gilt (S. 73). Ihm wandelt sich in Dramatik versetztes Tätertum des Sturms und Drangs zur Klassik des Tuns im Nächsten, wichtiger als die Figur und vorbildlich für jeden Jüngling als die Lebensspanne solcher Lehrjahre: Dienst am (eigenen) Gesetz führt zur Bildung zum Mann (S. 90). Der Jüngling zeigt einmalig Goethes zeitweilige Verzweiflung am Leben. Orest, Pylades und Elpenor sind die drei neuen Variationen des einen Gegenstandes Jüngling. Hermann zeigt diesen über das Unrastige hinausgediehen. Alle diese Bildnisse zeigen Goethes Begnadung, jede Stufe und Art des Daseins auslebend und ausfüllend doch immer schon die Wesensganzheit mitzuleben (S. 119).

Schillers Jünglinge kommen nicht aus sich selbst, sondern von einer moralischen Anschauung her zum Handeln (und zu sich selbst) (S. 140); so Karl Moor, so Bourgognino, obwohl gerade er stark aus sich selbst überzeugt bei lockerer Beziehung zur Ganzheit des Fiescogehaltes. Die dem Ferdinand eigene Schönheit gründet im Wandel des zürnenden Bandenführers zum empörten Sittenprediger (S. 152). In Carlos wird die Spannung Seele wider Staat zur Lebensfrage. Posa ringt für die Freiheit durch Werben um ihren Feind, darin Carlos ähnlich.

Der Rang des Max Piccolomini wird nicht durch seine Liebe, sondern durch seinen Tod bestätigt. In Max äußert Schiller wohl jugendliche Ansichten, aber er äußert sie nicht jugendlich. Ein Typus und ohne die eigene Sprache, das hat diese Figur einem epigonischen Jahrhundert nahe gebracht, ohne daß Schillers künstlerische Entwicklung wahrgenommen wurde, die durch diesen jugendlichen Reiteroberst in ausgeglichenerer Verteilung von Licht und Schatten nur noch still die reine Leuchte der Pflicht hochhalten läßt, ohne in der Gebärde einen Weltbrand drohen zu lassen (184). Der Jüngling Demetrius hat mehr eine Aufgabe als ein Wesen; doch liegt hier nur ein andeutendes Fragment vor. Jappe faßt die Schillersche Jünglingsgestalt als solche zusammen: sie ist ein Hornruf hinein in einen kühlen Morgen (199).

Aus dem Gewirr der ungestaltigen, weil ungestalteten Gebilde Jean Pauls sucht Jappe den Gustav, den Viktor, den Albano, das Paar Walt und Vult nachzeichnend zu verdeutlichen, ein anscheinend aussichtsloses Beginnen. Jüngling, der die Welt verschönt, Jüngling, der die Welt verlacht, so sucht die Zweiheit jeanpaulischer Jünglingsbilder ihre Einung in der Person ihres dichterischen Schöpfers. Jappes bewundernswertes Einfühlungsvermögen wird hier fast zum Fehler. Er liebt diese Gebilde so sehr, daß er sich in die dichterische Musikalität fast verliert. Jappe schätzt die Gebilde Jean Pauls so hoch, daß er zum Ergebnis kommen zu dürfen glaubt: der Jüngling Jean Pauls erscheint gleichsam als der Jüngling an sich (315). Auch dieses liebevollste Eingehen vermochte aber nicht zu überzeugen, daß der Dichtung Jean Pauls wie den hier zur Betrachtung im Vordergrund stehenden Jünglingsgestalten für unsere unmittelbare Gegenwart irgendwelche Bedeutung zukomme. Ohne uns in grundsätzliche Erörterungen zu begeben, wollen wir hier sagen: die Stunde Jean Pauls ist (noch?) nicht da! Ob sie bald (wieder) kommen wird, müssen wir abwarten.

Umso ergreifender schließt Jappe sein Buch mit der ehrfürchtigen Würdigung Hölderlins und den Wandlungen seines Jünglingsbildes von den frühesten Gedichten über Hyperion und Pausanias zu den späten Emanationen. Ihnen ganz besonders eignet der wesenhaft deutsche Dichtungssinn für das Nicht-Sichtbare. „Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles" wird mit Recht als ein deutsches Jünglingswort vor allen andern hervorgehoben (332). Kein Jüngling, so wird von Hyperion gesagt, und kein Mann bisher, des Antlitz, des Sprache diesen Anblick ertragen hülfe, vorbereitend durch eine ähnliche Gewalt des Zürnens, einen ähnlich vernichtenden Richterblick beleidigtester Hoheit; nicht Werther, wie verwundet; nicht Karl Moor, wie aufgebracht; nicht Albano, wie jung-herrisch er auch ist; ja, eher hat er noch den Weg gebahnt für Nietzsches schwirrende Pfeile, für Georges verachtend geschwungene Prophetengeißel; an Dantes männliche Verdammungen, an die cäsarisch verwerfende Geste gemahnt diese säkulare Gebärde Hyperions und schreckt nur umso mehr (350). Jappe empfindet im Hölderlinschen Dichten allgemein wie im Werden seines Jünglingsbildes einen immer stärkeren Drang des sich Entäußerns von allem zeitlich Zufälligen, um das innerst Persönliche Gestalt werden zu lassen, so aber, daß dieses eigenste „Innige" objektiviert Sinnbild werde, gleichzeitig Ausdruck letzter Entpersönlichung. Der Individualismus als Wesenszug des Jünglings von Werther bis Stefan George, erst ein Segen, in seiner Übersteigerung zum Fluch ausgewachsen, ist in Hölderlins Pausanias schon überwunden als ein dem Gott zugekehrtes Ur-Bild in einem Zeitpunkt, wo „Goethe und Schiller ihn vorbildmäßig und all-lebensgerecht zu wenden versuchten" (370). Wie schon bei Jean Paul das Maß der Jünglingsgestalt nicht in deren Plastizität (sondern eher in einer Fülle des Musikalischen) beruhte, so ist bei Hölderlin die Eindringlichkeit des Feierns: Hoffnung und Dank als dichtester eigenster Sinn der späten Gedichte. Apoll als Gott und Achill als Heros sind die Pole Hölderlins wie seines Jünglingsbilds. Auch in seinen theoretischen Versuchen ringt Hölderlin mit diesem Gegenstand. Die späten Gedichte unterzieht Jappe gesonderten Analysen, und hier ganz besonders bewährt er feinstes Verständnis nicht nur für die Gehalte, sondern auch für die Werte der zum Gebild gestalteten Sprache, beweist er sich nicht nur als Geisteswissenschafter, sondern auch als Vertreter einer Kunstwissenschaft (393 u. a.). Eindringlich wird auf den Wandel der Hölderlinschen Sprache zum Verdichteten, Versinnlichten und auch Vergeistigten hingewiesen. Weniger Blüte und Musik als Reife und inwärts gewandte Vieltönigkeit verknüpft die eigenwüchsigen Worte des Hölderlinschen Gedichts. Mit dem „Rhein" zieht dann der Hölderlinsche Jüngling in heroischer Fülle und vorausdeutender Sinnträchtigkeit ins heilige Herz der Völker. Griechenland flutet in diesem Rhein;

ein Jahrhundert später wird in Stefan George ein Ton von Rom und römischem Mannestum aufgenommen. „In der Seele der Dichter nimmt der Strom unseres Volkes neuen Schicksalslauf" (402).

In einem „Nachwort" nennt Jappe erfreulicherweise Rilkes Ruf „An Hölderlin" in der Erkenntnis aus der gründlichen Betrachtung, daß Jugend mehr Hölderlins Wort denn Jünglinge seine Gestalten; Stimme der Jugend, die Ganzheit eines Lebens. Das Bild des deutschen Jünglings wird in Hölderlin das Wort vom Jüngling in unserer Dichtung (413), und das Buch schließt mit folgenden Gedankengängen:

„Als des Reiches heilige Krone verloren geht, wird auch das Haupt Hölderlins vom Verhängnis getroffen — und daß da schon ein goldener Ring um die Welt geschlagen war, sehen wir erst heute. Goethe hat den alten Reif sichtbar getragen als ein König, ihm Glanz, Gestalt und Ganzheit verliehen: Goethe allein steht unerschüttert und überführt in seiner ganzen Person das letzte geschlossene Jahrhundert in das so jäh verarmende Jahrhundert der allgemeinen Säkularisation; aber nicht den Jüngling hält er mehr hoch. Die Fackel wird weiter getragen. Aus Goethe-Zeit und Jean-Paul-Jahrzehnt erwächst der romantisch altdeutsche und nazarenische Jüngling; doch gebildet an dem einen, Goethe, und zu sich selbst ermutigt an dem andern, Jean Paul, weiß dieser Jüngling der Folgezeit, weiß auch der Stifters und Kellers von Hölderlin nichts; das Heimlichste Hölderlins mag aus dem gleichen nationellen Grund in seinem Wesen mitwirken; zu Wuchs und Wort aber entfaltete es sich nicht. Konnte es das, wird es das je tun können? Muß nicht auch hier gemeiner, alltäglicher die himmlische Frucht erst werden, ehe sie den Sterblichen eigen wird? ‚Leben die Bücher bald?'". — —

Dieser Bericht hat seine Absicht vollauf erfüllt, wenn seiner Verbindung von Anzeige und Probe ein Schattenriß der außergewöhnlichen Fülle und Dichte entnommen zu werden vermag, der den Jappeschen Untersuchungen eignet. Max Kommerells Darstellungen vom Führertum der Dichter, Heinz Kindermanns vorerst leider einzigem Band von Goethes dichterischer Anthropologie, Walther Rehms prachtvollem Buch über die religiöse Griechheit des klassischen deutschen Zeitalters ist nun ein Weggenoß erstanden in dieser prachtvollen Jappeschen Arbeit, die sich den Vorgängern auf eine höchst selbwachsene Weise ebenbürtig gesellt. Ganz abgesehen vom dichtungs- und sprachkunstwissenschaftlichen geistigen Ertrag ist sie als so wohl gerundetes Ganzes ein eindrucksvolles Zeugnis der ungemein lebenformenden Wirkung, die immer noch von der Deutschen Bewegung auf uns ausstrahlt. An Rilkes Kriegsgedicht von 1914 fühlt man sich erinnert angesichts solcher wundervoll erschütterten Haltung forscherlichen Bemühens um die Erkenntnis dichterischen Gestaltens und sprachlicher Gestalt, wo jener sich glücklich preist (Späte Gedichte, Inselverlag, Leipzig 1934, S. 28)

„Heil mir, daß ich Ergriffene sehe!..."

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Robert Petsch: Die lyrische Dichtkunst. Ihr Wesen und ihre Formen. Halle, Niemeyer, 1939. 154 S. (Handbücherei der Deutschkunde 4) 3.20 RM.

Wenn es sich darum handelt, die Gattungen der Dichtung nach Art und Ausdrucksmöglichkeit ihrer verschiedenen Unterformen aufzuzeigen und zu entwickeln, so kann man sich kaum einen besseren Interpreten denken als den Hamburger Germanisten Robert Petsch. Schon mehrfach hat er seine ungewöhnliche Untersuchungs-

und Darstellungskunst in den Dienst derartiger Formenforschung gestellt. „Wesen und Formen der Erzählkunst“[1]) hat er auf diese Weise klargestellt und beleuchtet, desgleichen „Spruchdichtung des Volkes. Vor- und Frühformen der Volksdichtung“[2]) und über dramatische Dichtung, für die von ihm bisher nur Einzeluntersuchungen vorliegen, kündigt er eine gleichartige zusammenfassende Darstellung an.

In vorliegendem Buch ist P. dem Wesen und den verschiedenen Formen lyrischer Dichtkunst nachgegangen. Nachdem er einleitenderweise das Wesen der Lyrik und die Grundformen lyrischer Darstellung unter Berufung auf die Stimmen unserer großen Klassiker dargelegt, widmet er etwa die Hälfte seiner Untersuchung einer eingehenden Beleuchtung der Hauptarten deutscher Lyrik, nämlich dem Lied, dem Spruch (einschließlich Gedankenlyrik, lyrischem Mythus, Idylle, Elegie, Satire) und der hymnischen Dichtung. Die zweite Hälfte seiner Darstellung behandelt den Stil lyrischer Dichtung sowohl im Sinne des spezifisch lyrischen Inhalts wie der lyrischen Darbietungsformen (Redeformen, Bild, Rhythmus, Lautwerte u. a. m.). Hier wie dort belegt P. die Fülle seiner feinsinnigen Beobachtungen und Darlegungen durch zahlreiche Beispiele, die er aus dem Gesamtbereich der deutschen Lyrik schöpft, und fast immer ist die Interpretation der herangezogenen Stelle derart eindringlich, daß von ihr aus das Licht eines überzeugenden Verständnisses auf das ganze Gedicht fällt. So ist das Buch, da ihm ein Verzeichnis der angeführten Dichter beigegeben wurde, auch vortrefflich geeignet, durch Analyse einzelner Stellen zu innigerem Erlebnis dieser Dichter zu führen.

P.'s Buch gehört der „Handbücherei der Deutschkunde“ an, die sich durch drei Bände über Herder, Runenschrift und Germanische Frühzeit in den Berichten der Antike gut eingeführt hat. Ist es dadurch auch in erster Linie gekennzeichnet als ein Buch, das für alle Grade von Lehrtätigkeit gedacht ist, so stellt es darüber hinaus trotz seines mäßigen Umfangs eine umfassende, durch Eigenart, Tiefe und Weite ihrer Auffassung ausgezeichnete Beleuchtung aller wesentlichsten Probleme lyrischer Dichtkunst dar, wie sie jedem Freunde der Lyrik überhaupt als Anleitung zu tieferem Verständnis willkommen sein muß.

Greifswald. Kurt Gassen.

Dr. Paul Dormagen: Die epischen Elemente in Adalbert Stifters „Witiko“. Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg-Aumühle 1940.

Diese Studie (ursprünglich wohl eine Dissertation) beweist Gründlichkeit und Feinfühligkeit ihres Verfassers, der an Stifters immer noch mehr bekanntem als wirklich erkanntem Sprachkunstwerk das Wesen des eigentlich Epischen aufzuzeigen unternimmt. Dormagen will dabei die Arbeiten von Lukacs und Robert Petsch klärend weiterführen und behandelt zunächst in der epischen Welt Gemeinschaft und Volk, den Raum und die Zeit. Es schließt sich an eine Beschreibung des Aufbaus, der Menschen, und zwar Witikos als des epischen Helden, der Personendarstellung, der Reden und Gespräche. Ein viertes Kapitel stellt die Umwelt nach Natur und Landschaft und den Innenräumen zur Betrachtung. Sehr wesentlich und recht ergiebig zeigt der fünfte Abschnitt eine Untersuchung der Witikosprache nach Wort und Satz (warum aber S. 75 Mitte mit spürbarem Vorwurf oder Befremden festgestellt wird, daß Stifter Worte verwendet, „die im norddeutschen Raum überhaupt fehlen“ — an-

[1]) Halle, Niemeyer, 1934; vgl. Zeitschrift für Ästhetik, Bd. 30 (1936), S. 281 ff.
[2]) Halle, Niemeyer, 1938.





scheinend ein schlimmes Vergehen bei einem Böhmerwalddeutschen? hier fehlt es an unvoreingenommenem Einfühlen in den immer noch quellenden Reichtum oberdeutscher Sprachlebendigkeit!), in Bild und Gleichnis. Ein letztes Kapitel handelt von Mythos und Form, wobei das Mythische (hier = Außer- und Übermenschlichem) als wesenhaftes Element epischer Kunst — im Gegensatz zur Romanart — gewertet wird. Gut tut der Verfasser daran, in seinen Schlußsätzen sich von blutleerer Abstraktion frei zu halten und den häufigeren Mischformen des Epischen und Romanartigen als den tatsächlichen Kunstgegebenheiten die Daseinsberechtigung nicht abzusprechen. In dem Literaturverzeichnis ist alles Bedeutsame — und das ist schon nicht mehr wenig — berücksichtigt; so wird diese begrüßenswerte Arbeit zu einem erfreulichen Ganzen gerundet.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

H. Lützeler: Junge Mädchen, aus „Der Bilderkreis", Verlag Herder, Freiburg im Breisgau.
H. Lützeler: Bräutliche Paare. Ebenda.

Nichts ist schwerer zu verwirklichen, als einen Bildband — ja, nur einen einzigen! — wirklich ertragreich für den Leserkreis zu gestalten. Geschieht es in ganzen Serien, ja noch dazu in billiger Ausstattung und mit einem starken Herausstreichen von Gemüt und Sinnigkeit, so ist das Unternehmen meist mehr schädlich als nutzbringend. Ist es wirklich möglich, auf sechs kleinen Druckseiten „Wegweiser ins Leben und Begleiter auf den Wegen zu sein, die jeder Mensch zu gehen hat"? Und geht es nicht mit dem Text, so geht es noch weniger mit ein paar technisch recht dürftigen Bildchen. Da „bunt" heute Trumpf ist, spielt das Moment der Billigkeit dann so arge Streiche wie den, daß — da es sich leichter heften läßt — neben einem Jan van Eick unmittelbar ein Rubens und noch schlimmer: neben der Chocolatière von Liotard zwei Mädchen von Botticelli zu stehen kommen. Was kulturvollen Bildbänden der „Kunst in Bildern" bei Eugen Diederichs ist nie wieder an künstlerischer Empfindlichkeit in einem unbefangenen Betrachter vorhanden ist, wird hier mit Gewalt zerstört unter dem bestechenden und gefährlichen Deckmantel von Gemütswerten. Seit den in bezug auf Bildgegenüberstellung so hervorragend etwas gleiches geschaffen worden. Hier kann man nur sagen: gut oder garnicht!

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

S. Ch. Emmerling: Antikenverwendung und Antikenstudium bei Nicolas Poussin. Konrad Triltsch Verlag, Würzburg 1939.

Die Verfasserin sucht nachzuweisen, daß Poussin in seinem Werk weit mehr antikes Kunstgut verarbeitet hat, als man bisher angenommen hat. Dieser Versuch ist auch vollständig geglückt und wird jedem Biographen Poussins von Wert sein. Darüber hinaus aber die Stellung des Malers in seiner Zeit — der Gegensatz zu Rubens wird angeschlagen — und die wirkliche Bedeutung der Antike in seinem Werk klarzulegen, geht über den Rahmen der Schrift, wohl einer Doktorarbeit, weit hinaus. Es dürfte dies ungefähr das schwerste Problem sein, das die neuere Kunstgeschichte zu bieten hat. Wenn auch eines der anziehendsten.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

Paul Cézanne: Briefe. Einleitender Text von Gotthard Jedlicka. Mit 52 Abbildungen. Eugen Rentsch Verlag (1939).

Manche Leser werden sich darauf beschränken, in diesem Buche zunächst einmal die schönen Bildbeigaben anzusehen (viele höchst aufschlußreiche Photoaufnahmen des Malers und der Landschaften, in denen er gemalt hat), dann auch die wohldokumentierte, nur im Anfang etwas abgerissene und allzu gedrängte Einleitung des Herausgebers zu lesen. Sie enthält außer ausgezeichneten Bemerkungen über die Kunst des vielumstrittenen Südfranzosen eine ganze Anzahl von Einzelheiten biographischer Natur, Ansätze zu einer psychologischen Charakteristik des Menschen auch; auf die Briefe selbst und das, was sie etwa zum tieferen Verstehen der Gesamtpersönlichkeit beibringen, wird nur indirekt angespielt. Sprach hier eine gewisse uneingestandene Verlegenheit? Über die Briefe Cézannes läßt sich in der Tat nicht allzuviel sagen, jedenfalls nichts ausgesprochen Positives. Ihre Lektüre lohnt sich wesentlich nur für den, dem diese Malerei ein solch entscheidendes Lebenselement geworden ist, daß ihn auch alles, was mit der Person des Autors zusammenhängt —sei es selbst unzulänglich oder unergiebig —, von einer gewissen kultischen Wertigkeit wird. Nicht jedem, der Cézanne liebt, wird es so gehen. Vielleicht würde es ihm genügen, aus den Briefen eine kleine Anzahl von Kunstbemerkungen herauszuziehen und als Aphorismen zusammenzustellen, dazu noch die wenigen Aussagen, aus deren stolzer Bescheidenheit und vollkommen sachlichen Selbsterkenntnis einmal unverhüllt und ergreifend der Mensch spricht. So etwa einige Zeilen an Chocquet aus 1886: „Ihr guter Brief - - - beweist ein großes Gleichgewicht der Lebensfähigkeiten. Und da mir diese Notwendigkeit vollkommen einleuchtet, rede ich mit Ihnen darüber. Der Zufall hat mich nicht mit einer ähnlichen Selbstsicherheit ausgestattet, und das ist das einzige, was mir unter den Dingen dieser Welt abgeht. Was das übrige anbetrifft, so habe ich mich nicht zu beklagen. Der Himmel und die unvergänglichen Dinge der Natur ziehen mich immer an und bieten mir Gelegenheit, mit Freuden zu sehen."

Hier ist alles auf eine klassisch schlichte Weise gesagt, was des Künstlers hohen und einzigen Besitz, sein Geschenk an die Menschheit ausmachen sollte, und zugleich seine so schwierige menschliche Lage, mit deren Unzulänglichkeit er wohl die Leistung des Genius bezahlen mußte. Aber derartige Sätze sind selten. Viele anderen ließen sich entbehren, desillusionieren nur, ohne eigentlich zu erhellen. —

In allem und jedem sind diese Briefe das Gegenteil von dem, was wir an den Briefen van Goghs besitzen. Diesem war die Malerei nur ein Mittel innerhalb einer viel allgemeineren Auseinandersetzung mit der Welt, wobei Religion und Sozialität eine große Rolle spielten. Für Cézanne, obgleich er mit einem größeren Besitz an Allgemeinbildung ins Leben hinaustrat, war die Kunst einziges Ausdrucksmittel. Die Ausbildung dieses Mittels, das ebenso differenziert ist wie die ekstatische Malerei eines van Gogh die Natur im Grunde vereinfacht, diese niegesehene Verfeinerung eines zugleich auflösenden und doch wieder zusammenbindenden Schauens, diese ungeheure innere Arbeit in der Beschwörung einer sozusagen unentdeckten Farbenwelt in der Natur: alles das verlangte von dem Meister wohl leider eine gewisse Vernachlässigung der übrigen Persönlichkeitswerte mit ihren Anliegen in der Welt. Sehr im Unterschied zu van Gogh, dessen Träume von einer Gemeinschaftskunst bekannt sind, hat die Malerei Cézannes einen spezialistischen, einseitig hochgesteigerten Zug, der nur aus der Höchstentwicklung weniger Organe gewonnen werden kann — vielleicht unter Vernachlässigung der anderen. Gewiß hat dieser „Spezialismus" Cézannes, der ihn durchaus mit seinem Jahrhundert verband und ihn doch so einsam darin stehen ließ, nichts Kaltes und Virtuoses; ja er war wohl

das einzige Mittel, durch welches dieser Maler zuletzt etwas weit Gültigeres auf dem Felde der reinen Kunst erreicht hat als sein Antipode van Gogh. Aber es berührt traurig, feststellen zu müssen, daß diese einsame Höhe nur noch mit einer gewissen Verödung von umliegenden Teilen der Menschlichkeit erreicht werden konnte.

Beide Künstler, der arme Proletarier und der begüterte Bürgersohn, standen naturgemäß im privaten Leben in einem ständigen, auch bei van Gogh nicht nur wirtschaftlich bedingten Kampf mit ihrer Umwelt. Cézannes belastende Auseinandersetzung mit dem Vater, von dem er manche persönliche Schwierigkeit des Wesens geerbt zu haben scheint, ist nur ein Bruchstück aus diesem Daseinskampf. Aber während der Protest des Holländers tragische oder doch rührende Züge annimmt, wirkt Cézannes Unzulänglichkeit im „Umgang mit Menschen" oft nur quälend und nicht immer so, daß wir geneigt wären, dem Künstler in einem letzten Sinne recht zu geben. Auch sein beständiges Schwanken zwischen einer brutal menschenverachtenden, sozusagen „solipsistischen" Selbstvergötterung und schlimmen Anwandlungen von Minderwertigkeitsgefühlen, verbunden mit einem befremdlichen (manche würden vielleicht sagen: „naiven") Liebäugeln mit akademischen Ehrungen, verlangt von uns viel guten Willen in der Beurteilung. Jedlicka betont selbst, daß Cézanne, der bis zu seinem Tode auffallende Züge von Unausgeglichenheit, Unberechenbarkeit des Wesens, viel Mißtrauen und plötzlichen Jähzorn bewiesen hat, mit seiner Gesamtpersönlichkeit gewissermaßen gegenüber der steilen Kurve seiner Kunstentwicklung z u r ü c k g e b l i e b e n ist. Was wir von seiner bürgerlichen Existenz erfahren, wächst nicht so überzeugend zu der Haltung zusammen, die wir als notwendiges, wenn auch vielleicht tragisch-negatives Korrelat zu seinem Künstlertum empfinden.

Was dem Künstler gelang, die, wie J. bemerkt, fast pubertätsbetont-genialische Unausgeglichenheit seiner frühen (dunklen, gespachtelten) Bilder restlos aufzuzehren und in eine Form zu sublimieren, die in der Folgerichtigkeit ihrer Mittel, in der schwerelosen Harmonie ihrer Schöpfung kaum noch das ungeheure Ringen um das verrät, was der Meister „réalisation" nannte und und womit er seine ureigene Vision in der gegebenen Welt wiederentdeckte — das ist dem bürgerlichen Menschen niemals geglückt. Das seltsame Verhältnis zu seinem Sohne beweist allein schon, wie wenig Cézanne auch im reiferen Alter zu einer Meisterung der Menschen oder doch zu einer gewissen autonomen Sicherheit gelangt ist.

Der wichtigste Korrespondent Cézannes war E m i l e Z o l a, den er — welch glückliche Fügung! — schon auf der Schulbank kennen lernte, ohne ihn doch zeitlebens als Freund festhalten zu können. Die beiden haben viele Briefe gewechselt, in der Jugend häufig in Versen, — Versen, die bei dem Maler im ganzen einen harmlos knabenhaften, nicht eben besonders originellen oder auch nur witzigen Zug haben, immerhin ein gewisses Verhältnis zur Sprache andeuten, das später einer immer stärkeren Ausdrucksgehemmtheit und Sprödigkeit gewichen ist. Die latinistische Bildung spielt im Anfang eine beträchtliche, wenn auch spielerische Rolle; dieser klassische Besitz, von dem bei van Gogh keine Rede ist, blieb dem Meister sein Leben lang teuer. Er gehört wohl zu dem konservativen, fast „akademischen" Pol dieses Künstlergeistes, dessen anderer Pol so völlig im Neuland gründete. Frühzeitig hört die gute Laune und der harmlose Bildungsstolz der Lehrjahre auf; eine gewisse frostig korrekte, unpersönliche Kühle, die von kaum verhehltem Mißtrauen genährt ist, kennzeichnet nicht selten die späteren Briefe an die Familie die Studienfreunde, Kritiker und Händler. Das Wort „Bilde Künstler, rede nicht" wird hier wohl nicht nur aus Grundsatz befolgt, sondern auch aus einem gewissen Unvermögen. Einer Erstarrung, die wir wohl zuletzt als Selbstschutz auffassen müssen, als typische

„Introvertiertheit“ dessen, der ein kostbares Geheimnis sein eigen weiß, dessen Verwirklichung nur durch unabgelenkte beständige Arbeit in sich und an sich gelingen kann. G. F. Hartlaub.

Selbstanzeige

Menschenkenntnis und Menschenbehandlung. Eine praktische Psychologie für jedermann. 426 S. mit 220 Abbildungen im Text und 32 Tafeln. Deutscher Verlag. Berlin 1940.

Psychologie der Kunst Bd. III: Die Psychologie der einzelnen Künste (Tanzkunst, Dichtung, Musik, Ornamentik, Baukunst, Plastik und Malerei). 2. Aufl. mit 5 Tafeln. 1938.

Da es der Herausgeber dieser Zeitschrift für nicht angängig hält, in dem von ihm geleiteten Blatte eine Besprechung seiner eigenen Bücher zu bringen, so wird hier die Form einer Selbstanzeige gewählt, die rein sachlich den Inhalt der Bücher mitteilt. Das Buch „Menschenkenntnis und Menschenbehandlung“ ist zunächst ein psychologisches Werk, das in allgemeinverständlicher, plaudernder Weise über den heutigen Stand der praktischen Psychologie unterrichten möchte und zugleich überall auf eignen Vorarbeiten des Verfassers fußt. Es darf jedoch auch in einer Zeitschrift für Ästhetik erwähnt werden, da vor allem das illustrierende Bildmaterial wesentlich dem Bereich der bildenden Künste entnommen ist und vielfach auch ästhetische Fragen behandelt werden. Besonders der erste Hauptteil, eine ausführliche Ausdruckskunde, hat mannigfache Berührungen mit der Kunstwissenschaft. Physiognomik und Mimik, die Symbolik äußerer Dinge, die Psychologie der Schrift und der Kleidung spielen allenthalben in ästhetische Fragenkreise hinein. Auch die weiteren Teile des Buches „Das Erleben der Auswelt“ und die „Typenkunde“ überschneiden sich mannigfach mit den Problemen der Kunstforschung. Der Verlag hat das Buch mit technisch sehr gelungenen Bildern ausgestattet. Da die erste, 15000 Exemplare starke Auflage in wenigen Wochen vergriffen war, wird eine Neuauflage nötig, die kleine Verbesserungen im Texte bringen soll.

Der dritte Band der „Psychologie der Kunst“ ist in der ersten Auflage im Jahre 1934, ehe der Verfasser die Leitung der Zeitschrift für Ästhetik übernahm, von Oskar Wulff an dieser Stelle ausführlich besprochen worden. Es sei daher auf diese Anzeige verwiesen. Die Neuauflage unterscheidet sich von der früheren Ausgabe hauptsächlich durch Beigabe einiger für das Verständnis des Textes wichtiger Abbildungen.

Berlin-Dahlem. Richard Müller-Freienfels.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

Farbe und Licht bei Homer

Von

Margarete Riemschneider-Hoerner

Die farbige Welt Homers hat die Forscher von jeher beschäftigt wegen ihrer Eigenart, um nicht zu sagen Eigentümlichkeit. Denn ein purpurnes Meer, blaues Haar und ein roter Regenbogen entsprechen nicht unseren gewohnten Vorstellungen und allzu große dichterische Freiheit gestatten wir einem Dichter der Vorzeit nicht. Aber noch erstaunlicher als das Auftreten der fremdartigen Verbindungen ist das Fehlen uns geläufiger Vorstellungen wie „blauer Himmel" und „grüner Baum", ja das Fehlen aller leuchtenden Farben überhaupt. Statt dessen fand man schwer deutbare, vielfältig schillernde Eigenschaftsworte, von denen man nicht recht weiß, inwieweit sie eine Farbe, inwieweit eine Form oder auch nur einen Glanz angeben wollen, dazu dann ein Überwiegen von Rot und Gelb gegenüber Blau und Grün. Und so hat man allen Ernstes angenommen, die Griechen seien farbenblind gewesen und hätten zwar Rot und Gelb, aber noch nicht Blau und Grün unterscheiden können[1]). Nicht viel besser steht es aber mit einer Erklärung wie die, es handle sich hierbei um eine primitive Stufe des Farbsehens, Glanz und Licht seien leichter und eher wahrzunehmen als die einzelnen Farbtöne[2]). Jede Kinderzeichnung belehrt uns eines anderen. Denn gerade die Vielfältigkeit vermissen wir nicht — es gibt allerdings Forscher, die auch

---

[1]) H. Magnus, Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns. Leipzig 1877.

[2]) K. Müller-Boré, Stilistische Untersuchungen zum Farbwort und zur Verwendung der Farbe in der älteren griechischen Poesie. Berlin 1922, S. 47. „die zahlreichen, in der absoluten formelhaftigkeit der verwendung auf hohes alter deutenden glanzworte... lehren, daß der primitive dichter, gleich dem kinde neben dem umriß eines gegenstandes zunächst seine helligkeit oder stumpfheit bemerkte. für die farbe, die erst ein geübterer blick unterscheidet, ein geschulteres gedächtnis bewahrt, mußte er sich seine terminologie erst bilden." — Dies wird kein Psychologe, nicht einmal das einfachste Kindermädchen wahr haben wollen. Frage ich meine Tochter: „Wie war das neue Kleid der Freundin?" so sagt sie: „Rot", aber nicht „kurz" oder „lang" oder „glockig". Frage ich dann: „Ein helles oder dunkles Rot?", so findet sie diese Frage einfach töricht. Das Kleid ist rot. Punktum.



diese vermissen[8]) — sondern die Leuchtkraft. Was tut aber das Kind mit dem ersten Tuschkasten? Es setzt einen roten Klecks neben einen grünen und dazu einen gelben, aber schwarz und weiß oder hell und dunkel, wie man sie bedauernd als einzige Grundlage der Epen hat ansehen wollen, existiert auf dieser Palette nicht.

Demnach: um eine Vorstufe, um ein unentwickeltes Sehen kann es sich nicht handeln. Aber auch der Philologe hilft uns hier nicht weiter, der die wirkliche Farbbezeichnung sich erst nach Homer entstanden denkt. Wir können nicht annehmen, daß die homerischen Griechen bei der Vielfalt der farbigen Bezeichnungen etwa für Rot sich noch gar keine Farbe gedacht haben; es kann nicht alles schlechthin Gleißen oder Dunkel gewesen sein. Und wenn in der Ilias steht μέλας κυανός, so ist dies eben blauschwarz, und wir nehmen mit Recht an, daß jedes κυανός auch ohne μέλας blauschwarz ist und nicht einfach schwarz. Wenn Homer in der Tat nur helle und dunkle oder besser gedeckte Farben verwendet, so doch immerhin Farben.

Wenn wir uns gegen diese gedeckten Farben so sehr sträuben, so geschieht es aus dem Vorurteil heraus, als sei die Ilias ein solch heiteres Buch, in dem sich nur bunt gekleidete Helden unter blau strahlendem Himmel ergehen könnten. Aber die Ilias ist gar kein heiteres Buch, eher ein sehr düsteres, und die Farbhaltung entspricht genau dem, was die Helden uns lehren, handelnd und wandelnd, lebend und sterbend. Der finstere Trotz, der starre Mut, die wütenden Ausbrüche und das Sich-hinein-Werfen in Gram und Zorn, in Furcht und Schrecken entspricht ganz dem „bleichen Entsetzen“ (χλωρὸν δέος) und dem schwarzen Verhängnis (κὴρ μελαίνη). Kann das Blut dieser Helden anders sein als dunkelwolkig, schwarz? Stehen an diesem Himmel nicht ständig Sturm und Gewitter, wüten nicht immerdar Stürme, Hagel und Schnee und dazu dann der Nebel, dieser viele Nebel, und die unendlichen Wolken? Ein so nebelreicher und wolkiger Himmel ist nur ganz selten klar, die Himmelshelle αἴθηρ oder αἴγλη ist etwas Ersehntes, keineswegs Selbstverständliches. Daß dies mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt? Daß der Himmel in Griechenland meist blau und heiter ist und daß dies die Griechen Homers doch gesehen haben müßten, um so mehr als sie sonst so sehr genau sahen? Sie sahen es nicht oder sie wollten es nicht. Sie hatten ein anderes Weltbild als die Griechen perikleischer Zeit, wenn auch kein primitiveres.

Wir müssen uns daran gewöhnen, geschichtlich zu sehen und nicht absolut. Die Naturnähe ist in diesem Fall kein Wertmesser und das Un-

[8]) W. E. Gladstone, Studies on Homer and the Homeric Age. Oxford 1858.





stimmige keineswegs das Früheste. Ja es gibt hier überhaupt keine Unstimmigkeit.

Wie es drei Formen des räumlichen Sehens gibt, so gibt es drei Formen farbigen Sehens[4]). Die erste Form — nicht die zeitlich erste! — ist die klassische. Sie setzt die Lokalfarben sauber getrennt nebeneinander und wahrt ihnen ihren Charakter. Licht und Schatten dürfen die Form runden, aber nicht die Farbe verändern. Ein Blitzen und Gleißen, ein unbestimmtes Dunkel gibt es nicht. Die Farben sind voll und stark. Für Griechenland ist es die Zeit der Chordichter und Dramatiker: Pindar und Sophokles. Anders die zweite Form, der Manierismus. Er ist meist ganz hell in seiner Farbgebung, die einzelnen Farbtöne treten engstufig aneinander, entwickeln sich auseinander, so dicht, daß mitunter die mißlichsten Verbindungen entstehen. Licht und Schatten werden selbst zur Rundung der Form, so weit es irgend geht, vermieden. Die Farbhaltung ist nicht stark, aber zart und süß. Hierher gehören die Lyriker seit Sappho und später der Hellenismus. Die dritte Möglichkeit, der Barock, braucht Licht und Schatten nicht zur Rundung der Form, sie sind ihm Eigenwerte. Aus Finsternis bricht hier das Licht, aus der Düsternis die Farbe, und es ist meist ziemlich gleichgültig, an welchem Ding sie haftet, ob es ein nebensächliches oder ein wichtiges ist. Wesentlich ist das Werden, das Hervorbrechen, der Glanz und der Jubel in all der Finsternis. Und diese barocke Farbhaltung ist die Homers.

Hintergrund und Urgrund des homerischen Lebens ist das Meer. Das nicht sehr geliebte! Seefahrer sind sie wohl, diese „das Haar lang tragenden Achäer", aus Notdurft, aus Abenteurertrieb, Seepiraten eher als Handelsfahrer, auf die sie herabblicken. Aber teuer ist ihnen nur die heimatliche Erde, die schwarze, fette Ackerscholle und das braune, starknackige Vieh. Dennoch werden wir die düstere Farbgebung des Meeres nicht als Verneinung nehmen können. Denn gerade das Meer wird sorgfältiger und tonreicher geschildert wie manch liebe Sache. Schicksalhaft ist ihnen das Meer und unentrinnbar.

Die unentrinnbarste Farbe ist das Grau. Grau (πολιός) ist ihnen deshalb auch das Meer schlechthin, θάλασσα, die allgemeinste und unbetonteste Form. Aber grau ist auch ἅλς, die Meerflut, das unendliche, trostlose Meer, die Meerwüste (ἀτρύγετος) mit dem Beigeschmack des Unabsehbaren, Verlassenen. πόντος ist das wasserreiche, das große, starke Meer. Es ist dunstig (ἠεροειδής) oder weinfarben (οἶνοψ) oder auch veilchenblau (ἰοειδής). Das ist das Meer, auf dem die Schiffe ruhig ihres Weges

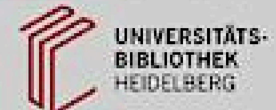
[4]) M. Hoerner, Gegenwart und Augenblick. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Bd X, H. 3, S. 467.

ziehen, sehnsuchtsvoll, nicht Feind ihm und nicht Freund, aber stets voller Respekt vor dieser trügerischen, schwer faßbaren, schwer nennbaren Fläche, auf der sie gleiten. Wenn aber das Meer donnert und schäumt, dann sagt Homer nicht mehr θάλασσα, auch nicht πόντος oder ἅλς, dann gibt es nur noch κῦμα, die Welle. Sie ist schwarz oder purpurn (μέλας, κελαινός, πορφύρεος). Nur ein einzigesmal wird das ruhige Meer schwarz genannt, vielleicht aus Nachlässigkeit. Schwarz ist das bewegte Meer, die schattende, sich tiefhöhlende Welle. Und Purpur ist der Ausdruck für tief leuchtendes Rot. Er wird sonst nur für kostbare, gefärbte Stoffe gebraucht oder für solch pathetische Dinge wie den Regenbogen und den Tod. Dagegen wird die Welle nie mit einem anderen der vielen Ausdrücke für Rot benannt. Purpur ist das tiefste, das strahlendste Rot, das Homer kennt. Rot aber ist der Akzent, der einzige neben Goldgelb, den diese gedeckte Farbenwelt hat, ein Akzent, der aufleuchtet und wieder verschwindet, so wie die Welle beim Ansteigen rot aufleuchtet — sie tut es wirklich! — und wieder zurücksinkt in das trostlose Grau[5]).

Es gibt nun bei Homer eine Verbform πορφυρέω· Sie bedeutet: tief beunruhigt sein, schwere Gedanken wälzen und wird für jemand gebraucht, der in Sorgen dahingeht oder weilt. Diese Form ist dem Meer abgelauscht, nicht umgekehrt die Farbe oder Bewegung des Meeres von einer Verbform genommen. Es müßte denn, was völlig unhomerisch ist, zwei verschiedene Ableitungen für πορφυρέω geben. Die fast ausschließliche Verwendung der Farbe für gewebte Stoffe spricht deutlich für eine Herkunft vom Rot der Purpurschnecke. Das gleiche gilt für die Bildung ἁλιπόρφυρος. Auch sie tritt nur bei färbbaren Stoffen auf, bei der Wolle auf der Spindel ἠλάκατα und dem großen viereckigen Tuch (φᾶρος).

Zu κῦμα, der bewegten Welle gehört φρίξ, der Schauer, der über das Meer geht. Er ist μέλας, schwarz. Dieser Schauer ist Vorbote des Sturms, λαῖλαψ. Auch dieser ist schwarz (μέλας oder noch düsterer unterweltdunkel: ἐρεμνός). Das Meer, das in ruhigem Zustand bis auf die eine Ausnahme nie schwarz genannt wird, schwärzt sich (μελαίνεται) unter dem Wehen des Windes. Dagegen ist das ganz glatte, stille Meer, γαλήνη, die Meeresstille, weiß (λευκός), fast eine Ausnahme bei Homer. Das blaue Meer finden wir nur einmal und zwar in Verbindung mit θάλασσα, der allgemeinsten Form Meer. Patroklos sagt zu dem unbeugsamen Achill: „Als ein blaues gebar dich das Meer und jähe Felsen, da dein Herz so unbeugsam ist" (γλαυκὴ δέ σε τίκτε θάλασσα πέτραι τ' ἠλίβατοι, ὅτι τοι νόος ἐστὶν ἀπηνής Π 34). Unmöglich, sich das „blaue" Meer in Verbindung mit den schroffen Felsen und dem unbeugsamen Achill als ruhige Meeresbläue vorzustellen. γλαυκός hängt zusammen mit γλαυκιάω und dieses wird vom

[5]) Die einmalige Form πορφύρεος πέλαγος bringt nichts Neues.

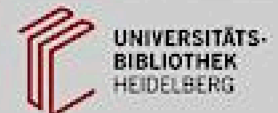




Blicken eines dräuenden Löwen gebraucht (Υ172). Auch die γλαυκῶπις Ἀθήνη ist nicht die „blauäugige Athene“, sondern die kriegerisch blickende. Müßig, sich ausrechnen zu wollen, inwieweit hier eine Farbe, inwieweit ein bloßes Böseblicken steckt. Bei Homer ist stets beides vorhanden. Aber merken wir uns, daß Blaufunkeln etwas sehr Hartes, Tadelnswertes ist!

Zum Meer gehört auch das Schiff. Es wird schnell, geschweift, ausgewogen, überdeckt, gewölbt genannt, meist aber allein oder in Verbindung mit den anderen Eigenschaften: schwarz. Man hat nun sehr viel Scharfsinn darauf verwendet festzustellen, ob die Schiffe der Griechen schwarz angestrichen waren wie die Gondeln der Venezianer, ob das Holz in Wind und Wetter dunkelschwarz wurde oder ob sie nur vor dem hellen Himmel sich schwarz abhoben. Ich glaube, die letzte ist die wahrscheinlichste Erklärung. Vielleicht nicht so sehr vor dem Himmel als vor der diesig grauen Einheit von Himmel und Wasser, unter der sich dem Griechen nun einmal das Meer darstellt. Denn aus Nebel und Dunst tritt auch das leuchtendste Schiff schwarz heraus.

Wenn die Schiffe Homers gestrichen waren, so ziegelrot mit Mennige μιλτοπάρῃος und φοινικοπάρῃος)! An vier Stellen finden wir solch ziegelrote Schiffe erwähnt. Sie wirken fast erschreckend und unerwartet und bringen in der Ilias die ganze Riesenauffahrt des Schiffskatalogs in farbigen Aufruhr. Hier und in der Odyssee handelt es sich um Schiffe des Odysseus. Sollte diesem Meerfahrer und Weltenbummler damit ein Akzent gesetzt werden? Ganz von der Hand weisen läßt sich dieses Argument nicht. Wir kennen noch andere farbige Akzente entweder zur Hervorhebung einzelner Personen oder auch nur aus dem Bedürfnis heraus, einmal einen farbigen Klecks in die gedämpfte Tonigkeit zu setzen. Immer aber sind diese Akzentsetzungen rot, seltener gelb. So geht Agamemnon am frühen Morgen zur Versammlung, einen Purpurmantel in der Hand. Daß der Purpurmantel ungewöhnlich ist, zeigt schon, daß er ihn in der Hand hält. Purpurgewänder gehören nicht auf die Straße, sondern ins Haus. Nur Agamemnon, der Völkergebieter, kann sich dies leisten. Soll sich dies leisten, wo er zur Versammlung ruft. Keineswegs ist dieses halbe Negligée, die Toilette, die im Lager getragen wird, zufällig bei Homer. Vor dem Überfall auf Rhesos kommt jeder der Heerführer in einer anderen Bekleidung, die aber genau seinem Charakter angepaßt ist, aus dem Haus. Agamemnon trägt hier ein Löwenfell, der unkriegerische Menelaos nur ein Pardelfell. Nestor, der sich ungern von seinem weichen Lager trennt, legt sich einen doppelten roten (φοινικόεις, nicht πορφύρεος!) Mantel um. Odysseus — man muß annehmen im Hausrock — nimmt sich nur den Schild mit. Das Schwert muß er sich dann nebst den übrigen Ausrüstungsstücken von den Wachtposten leihen. Dio-





medes aber schläft nicht im Haus wie die anderen, sondern im Freien neben seinen Waffen. Ihm steht wieder das Löwenfell zu[6]).

Einmal aufmerksam gemacht, finden wir noch weitere solche farbigen Akzente bei Homer. Sie sitzen fast stets an nebensächlichen Dingen wie eben der Tracht und sollen keineswegs langdauernd oder flächig wirken. So wird von einem Helmbusch gesagt, er schimmere neu von phönikischem Rot (*λόφον.. νέον φοίνικι φαεινός* O 538)[7]), desgleichen gibt es einen Gürtel, auch schimmernd von phönikischem Rot (*Z* 219, *H* 305). Nimmt man dann noch einen Riemen (*ψ* 201) und die Wangenklappen der Pferde, die aus rotbemaltem Elfenbein bestehen (*ὡς δ'ὅτε τίς τ' ἐλέφαντα γυνὴ φοίνικι μιήνη.. παρήιον ἔμμεναι ἵππων Δ* 141), so ist unsere Liste schon erschöpft. Diese bescheidenen, aber um so kräftiger herausstrahlenden, sparsam angebrachten roten Akzente muß man nur einmal mit der Toilettenpracht bei Euripides vergleichen, wo die Zusammenstellung von Gold, Purpur und Safran, das stete Absetzen der Farben gegeneinander breite flächige Wirkung erzielt [8]). Gerade diese flächige Wirkung der Farbe vermeidet Homer durch den Verzicht auf Gegenüberstellung mehrerer Lokalfarben. Um so wärmer und voller ist dann die Wirkung der Farbe, wo sie auftritt.

Gleichbedeutend mit schwarz ist bei der Farbe der Schiffe blaugeschnäbelt (*κυανόπρωρος*). *κυανός* ist blauschwarz. Thetis trägt in der Ilias einen Schleier „so blau, daß es verglichen damit kein schwärzeres Gewand gibt“ (*κάλυμμα κυάνεον, τοῦ δ'οὔ τε μελάντερον ἔπλετο ἔσθος Ω* 93) Auch die zweimalige Doppelbezeichnung *μέλας κυανός* weist uns deutlich auf das nahe Zusammenliegen von blau und schwarz hin. Es gibt auch bei Homer kein Ding, das *κυανός* genannt wird und nicht ebensogut schwarz sein könnte. Schwarzblau sind die Haare des Poseidon und der

---

[6]) Bei einer späten Ansetzung der Epen hat es keinen Sinn, den Schiffskatalog und die Dolonie für nachträgliche Einschiebungen zu halten, es sei denn von dem reiferen Dichter der Odyssee. Aber auch dieser ist kein anderer als eben der Dichter der Ilias. In der Verteilung der Farben, eine doch gewiß völlig unabsichtliche und keineswegs nachahmbare Eigenart, findet sich nicht der geringste Unterschied. Wir müssen annehmen, daß sich die beiden Epen zu dem vorhandenen Sagenschatz verhalten etwa wie Goethes Faust zu dem Volksbuch des Dr. Johann Faust. Daß Griechenland innerhalb eines kurzen Zeitraumes mehrere Dichter vom Schlage Homers gehabt haben soll, die alle gerade an ein Werk geraten sind, ist eine groteske Vorstellung. Schon Ilias und Odyssee zu trennen, widerspricht jedem gesunden Gefühl.

[7]) Die Wand-Malerei arbeitet mit ähnlichen Akzenten. Vgl. d. attische Tonpinax auf der Akropolis. Dort hebt sich aus dem Schwarz, Braun und Tongrund gerade auch der Helmbusch purpurrot heraus. Vgl. E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen. München 1923, S. 493.

[8]) K. Müller-Borée a. a. O. S. 112.

Bart des Odysseus (der sonst übrigens blond ist)[9]), schwarzblau sind die Augenbrauen des Zeus und der Here und die Augen der Amphitrite. κυανός ist der Metallschimmer an den Rüstungen und an den Gesimsen, die Erde und die Wolken und der Graben auf dem Schild der Achilles. Wenn man bei letzterem auch im Zweifel sein kann, ob hier nicht der bläuliche Metallschimmer gemeint ist, da bei dieser Schilderung Farbe des Objektes und des verwendeten Materials ständig durcheinandergreift, so besteht bei der Erde kein Zweifel, daß es sich tatsächlich um ein sehr tiefes Schwarz mit ganz leise bläulichem Schimmer handelt. Der Grieche liebt die fette schwarze Ackererde, sie war ihm Inbegriff der Heimat schlechthin.

Außer diesem κυανὸς gibt es bei Homer kein anderes, vor allem kein leuchtendes Blau, es sei denn, daß man die eine Ausnahme, das γλαυκὴ θάλασσα bei dem unbeugsamen Achill dafür nehmen will. Wir könnten uns dabei beruhigen, wenn nicht ein Blick auf die frühe bildende Kunst die Sache verwickeln würde. Hier nun finden wir, daß der Grieche tatsächlich Bart und Haar seiner Götter blau malt. Aber es ist dies durchaus kein sehr dunkles Blau. Desgleichen sind alle Hintergründe der Bilder und Reliefs lange Zeit hindurch blau gewesen[10]). Dieses Blau bedeutet bestimmt nicht Atmosphäre oder Himmel, sondern entspricht etwa dem indifferenten Goldgrund der mittelalterlichen Malerei oder dem dunkelbraunen Hintergrund der neueren Porträtmalerei. In der bildenden Kunst wie in der Dichtung steht also blau für schwarz. Da wir aber nicht annehmen können, daß die Griechen wirklich farbenblind gewesen sind, um so mehr als sie bei der Bemalung der Tempel Schwarz und Blau nebeneinander verwenden, können wir die Erklärung nur im Psychologischen suchen. Blau und Schwarz sind dem homerischen Griechen gefühlsmäßig verwandt, er empfindet beide als düster, oder besser als stumpf, als akzentlos und damit geeignet zur Folienwirkung[11]). Dieses

[9]) Es ist eine verlockende Vorstellung die „hyazinthenen" Locken des Odysseus (ζ 231) auch für eine Farbe zu halten. Hier ist aber die Formnachbildung so schlagend, eigens betont durch den Ausdruck οὔλας, daß wir wohl bei dem blonden Odysseus ν 399, 431 werden bleiben müssen. Auch der Blaubart π 176 spricht nicht dagegen, da er lediglich gegen den weißen Bart des Bettler-Odysseus abgesetzt werden soll.

[10]) Seltener rot, um dann in klassischer Zeit in den weißen Grund überzugehen. Vgl. Pfuhl a. a. O. S. 491 ff.

[11]) Es scheint, als ob auch in der Vasenmalerei das Fehlen des Blau nur deshalb nicht empfunden wird, weil Schwarz dafür eintritt. Wenn also in der frühen großen Vierfarbenmalerei Blau fehlt, so ist dies nicht eigentlich Einfluß der Keramik, sondern gleichsam dieselbe Vorstellung. Dem archaischen Griechen ordnen sich die Farben nicht nach dem Spektrum, sondern etwa so: schwarz (blau), weiß, rot (gelb, braun). Die Farben in den Klammern sind nur Tönungen der Grundfarbe. Das

ändert oder zum mindesten mildert sich im Laufe der Zeit. Bei Sophokles und Pindar ist κυανοῦν zwar auch dunkelblau, und wenn es in Anlehnung an die großen Epen mitunter auch für Bäume und Büsche verwandt wird, so ist doch die Gefühlshaltung der Farbe gegenüber eine völlig andere. Das heißt: Blau ist jetzt erst eine klingende Farbe, die sich von anderen Farben absetzen läßt. Wenn Pindar sagt: ά δὲ φοινικόκροκον ζώναν καταθηκαμένα κάλπιδά τ' ἀργυρέαν λόχμας ὑπὸ κυανέας τίκτε θεόφρονα κοῦρον[12]), so ist das dunkelblaue Gebüsch neben dem roten Gürtel und dem silbernen Krug durchaus als Farbe und nicht als Dunkelheit zu werten. Niemals hätte Homer in einem Satz drei so unterschiedliche Farbworte gebraucht. Aber dadurch eben entsteht die flächige, schattenlose Farbwirkung, wie wir sie in klassischen Zeiten durchweg finden und die sich von der homerischen Akzentsetzung —auch da hatten wir ja einen roten Gürtel, φοίνικι φαεινόν — durchaus unterscheidet. Wir sehen also: es kommt garnicht so sehr auf die Farben als solche an, und die längsten Tabellen und Schemata helfen uns hier nicht, sondern lediglich auf die Wirkung der Farbe im Zusammenhang des Ganzen.

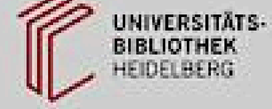
Von der „blauschwarzen" Wolke sagt Homer: „Unter ihr dunkelte das Meer" (ἤχλυσε δὲ πόντος ὑπ' αὐτῆς). Es ist dies die Parallele zu dem Dunkeln der Wellen unter dem Blasen des Windes (μελαίνω). Also ist es auch hier hauptsächlich die Schattenwirkung, die gemeint ist. In der gleichen Bedeutung wird die Wolke auch häufig σκιόεις, die schattende, genannt. Nur dreimal haben wir wieder den Ausnahmefall, daß Wolken rot oder golden sind und damit akzentsetzend. Zeus umspannt sein Ehelager auf dem Ida mit goldenen Wolken und Athena umkleidet das Haupt des Achill, der ungerüstet auf dem Grabmal der Krieger stehend seinen Schlachtruf ertönen läßt, mit einer goldenen Wolke, aus der eine leuchtende Lohe flammt, also genau wie bei den rotwangigen Schiffen ein plötzlich aufleuchtender Akzent an einer Sache, die gerade als dunkel und schattig empfunden wird[13]).

Daß die Wolken ihrer Düsterkeit wegen gesehen und beschrieben werden — wir vermissen durchaus die Silberwölkchen auf blauem Himmel — das bezeugt auch ihre Verwendung im übertragenen Sinn. „Schwarze Wolken des Wehs" (ἄχεος νεφέλη μέλαινα) und „schwarze Wolken des Todes" (θανάτου μέλαν νέφος) sagt Homer, wo wir etwa „Schatten

bedeutet: die Welt enthält nur Helldunkel, die farbige Erwärmung und Akzentuierung liegt auf der Linie tonfarben (gold, gelb) — rot — braun.

[12]) O. VI 39 „Nachdem sie den roten Gürtel niedergelegt hatte und den silbernen Wasserkrug, gebar sie den göttlichen Knaben unter dunkelblauem Gebüsch."

[13]) Die purpurne Wolke, in die Athena sich *P* 551 einhüllt, wirkt wie ein Kleidungsstück und entspricht etwa dem Purpurmantel des Agamemnon.





des Todes" sagen würden[14]). Auch die Verbindung κελαινεφής gehört hierher. Der „Dunkelwolkige" schlechthin ist Zeus und der „Wolkensammler" (νεφεληγερέτα), eine Naturgottheit gewiß, ein Gewittergott, charakteristisch nur, daß neben Blitz (ἀργικέραυνος) und Donner (εὐρύοπα) gerade die Gewitterwolke die größte Rolle spielt. Auch das Blut wird κελαινεφής genannt. Nicht als ob flockiges Blut gemeint wäre. Es ist dies lediglich eine Tautologie: schwarzdunkles Blut. Denn auch sonst wird das Blut μέλας, viel seltener φοινός genannt.

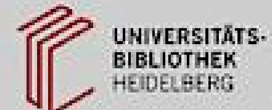
Ehe wir aber mit den weiteren Himmelserscheinungen völlig ins Schattendunkel versinken, wollen wir noch ein wenig auf der Erde verweilen. Wir sagten schon, die Erde ist für den Griechen schwarz. Er sieht sie — so könnte man entschuldigend sagen — mit den Augen des Landmannes, dem die gebrochene Scholle wichtiger ist als der blumige Rasen. In der Tat hat man auch von der Schilderung der Ziegeninsel in der Odyssee nicht ganz mit Unrecht gesagt, sie sei „vom standpunkt des praktischen agrariers" aus geschrieben: „kein idyll, sondern ein trefflich zu kultivierendes und auszunutzendes ackerland steht ihm vor augen, mit gewässerten wiesen, perennierenden weinstöcken, steinlosen äckern; die epitheta sind ὑδρηλός, ἄφθιτος, λεῖος. aus der vegetation schließt er auf die beschaffenheit der ackerkrume: μάλα κεν βαθὺ λήιον αἰεὶ εἰς ὥρας ἀμάοιεν, ἐπεὶ μάλα πῖαρ ὑπ' οὖδας. überflüssig zu erwähnen, daß so gut gedüngte und gewässerte fluren auch grün sind!"[15]). Dieses völlige Fehlen des Grün hat die seltsamsten Theorien veranlaßt, ohne daß man dabei beachtet hat, daß in der gleichzeitigen Malerei der Griechen Grün ja auch fehlt! Die „Farbenblindheit" Homers ist nicht die einzige absonderliche Erklärung. Ganz ungeschichtlich gedacht ist es, eine bewußte Farbauslese anzunehmen, da ein blauer Himmel und ein grüner Baum notwendig „trivial" wirken müßten: „es scheint, als ob überhaupt die einfache farbenbezeichnung der epischen kunstsprache nicht erlesen genug war. in der tat hat die farbenbezeichnung, wenn sie nicht dem gleichnis entnommen ist, etwas triviales oder prosaisches; sie will mit feinheit gewählt sein oder durch den kontrast wirken; der dichter verwendet sie wohl auch, wenn er naive wirkung erstrebt. in der steten schematischen wiederholung der epischen formel müßte sie die phantasie unendlich ermüden. in diesem sinne betrachtet ist ihr fehlen der beweis für ein sehr feines stilgefühl der alten epiker[15])."

Die „naive Wirkung" bezieht sich auf Höltys: „Die Luft ist blau,

---

[14]) Auch die Schmerzen sind schwarz, entweder als ὀδύνη, meist körperlicher Schmerz, oder als seelischer Schmerz: ἀμφιμέλαιναι φρένες „das beiderseitig schwarze Zwerchfell." Das Zwerchfell ist der Sitz der Sinne, des Verstandes, der Fähigkeiten.

[15]) K. Müller-Borée, a. a. O. S. 30.



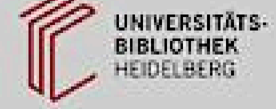


das Tal ist grün." Aber Hölty ist Klassiker und es fällt ihm nicht ein, naiv sein zu wollen. Ebensowenig wie Schiller in seinem „Spaziergang": „Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geschlechter." Schiller würde sich auch sehr dagegen verwahren, daß „dasselbe Blau" und das „nämliche Grün", das doch die Stetigkeit und Wiederholung noch eigens betont, trivial oder prosaisch sei. Oder auch: „Ruhige Bläue, dich auch, die unermeßlich sich ausgießt um das braune Gebirg, über den grünenden Wald." Dies ist die gleiche flächige Wirkung wie bei Pindars rotem Gürtel und silbernen Krug vor blauem Gebüsch: drei stark gegeneinander sich absetzende Farben in einem Satz. Wenn Homer dies nicht tut, so beabsichtigt er zwar in der Tat eine andere Wirkung, aber diese „Absicht" ist ihm nicht bewußt, sie liegt in seiner Zeit und er hätte genau so wenig etwas daran ändern können wie Schiller und Pindar an ihrer Farbwahl. Eine besondere epische Farbauswahl gibt es nicht.

Ich erinnere nun an die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, an den „Goldton" der Bilder Rembrandts, an die Landschaften eines Goyen und Salomon Ruysdael, an das Valeur und an das Schwinden der Farbe in der Tracht. Hier verzichtet der Barock auf einen großen Teil der Möglichkeiten, die die Welt ihm bietet, wenn auch dieser Verzicht dem Einzelnen völlig unbewußt bleibt. Untersuchen wir daraufhin die zeitgenössische Dichtkunst, so sehen wir, daß sie mit ganz den gleichen Mitteln arbeitet. Auch hier fallen die hellen Farben zugunsten tiefer, dunkler Töne aus. An einer Stelle aber bricht aus der Dunkelheit plötzlich ein Stück Farbe auf, meist rot oder gelb, selten blau, niemals grün. Wenn es auch nicht so ist, daß barocke Zeiten das Grün überhaupt vermeiden. Nur als Akzentsetzung eignet es sich nicht innerhalb eines kräftigen Helldunkels[16]).

Man hat in seltsamer Verkennung der Grundelemente des Sehens gerade die homerische Landschaftsschilderung zeichnerisch genannt oder gar umrißhaft. Aber wo sollen bei der so stark betonten Helldunkelwirkung die Umrisse herkommen? Nur weil die Lokalfarbe fehlt? Zeichnerisch ist Raffael in seiner gleichmäßigen Verteilung der Farben, zeichnerisch sind Schiller und Pindar, dagegen ist Homer weder zeichnerisch noch umrißhaft. Gerade das Ersetzen eines einfachen Grün durch Worte wie ἡβάω, βρύω und θάλλω hätten davor warnen sollen, hier Umrisse zu sehen. In θάλλω und all seinen Nebenformen steckt der ganze Barock mit seinem Blühen, Wuchern, Schwellen. Ebenso wie ich all den Forschern, die nun einmal durchaus Homer mit der geometrischen Vasenmalerei in Verbindung bringen wollen, die Vorliebe Homers für παχύς, πυκινός und

[16]) M. Hoerner, a. a. O. S. 469.





εὐπηγής entgegen halten möchte und die Stellen, wo Athena ihre Lieblinge wirkungsvoller erscheinen lassen will. Dann macht sie sie nicht wohl proportioniert, sondern wie Odysseus: μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα ϑ 20 und Penelope: μακροτέρην καὶ πάσσονα σ 195, also „größer und fetter". Auch die homerischen Hunde und Geier, die gewohnt sind, sich „vom Fett und Fleisch" (δημῷ καὶ σάρκεσσι) der Gefallenen zu sättigen, würden mit einer geometrischen oder sonstwie umrißhaften Kost keineswegs zufrieden gewesen sein. Der Einwand aber, die Dichtkunst sei der Malerei „voraus", ist nicht stichhaltig. Die Dichtkunst ist zur Zeit Homers oder besser durch Homer der Zeit voraus durch Fülle und Qualität, die Weltanschauung ist die gleiche. Es ließe sich durchaus ein „geometrischer" großer Dichter denken.Dann würde wohl die Handlung die gleiche sein, aber in der Farbe und in der Körperschilderung würde er sich verraten.

Zunächst aber: gibt es bei Homer wirklich kein Grün außer dem fahlen χλωρός? Ich erinnere nur an das nicht ganz seltene ποιήεις. Wenn dies auch keine Farbe ist, so wird man sich doch einen Rasen unwillkürlich grün vorstellen. Aber nicht notwendig saftig grün. Denn weit im Vordergrund stehen hier die dunklen Bergschluchten, die tiefen Täler und der schattige Wald, wie ja überhaupt βῆσσος, die Tiefe, ein genau so gewichtig homerisches Wort ist wie εὐρύ und ἑκάς. Denn neben der barokken Weite steht die barocke Tiefe. In ihrer starken Helldunkelwirkung gehört sie als wesentlicher Bestandteil zur Farb- und Lichtbehandlung bei Homer.

Wenn wir nun eine barocke Farbe schlechthin nennen sollten, eine Farbe, die neben dem bloßen Dunkel Träger und Grund aller Akzente ist, so wäre dies Braun[17]). Dieses Braun versteckt sich bei Homer in sehr vielen Farbbezeichnungen. Die Farbskala läuft vom Tonfarben-Gelbbraun (ξανϑός) über den seltenen Akzent gelb (μήλοψ καρπός -„apfelgelbes Korn", eine einmalige Bildung, viel häufiger „golden", χρυσός) zur krokosfarbenen und rosenfingrigen Eos und von da über das akzentsetzende Purpur zu fünf verschiedenen Reihen Rot, von denen zum mindesten vier sehr stark ins Braun hinüberspielen. Ein reines Rot ist das „phönikische", das mit „mennigfarben", also ziegelrot, gleich gesetzt wird. Es dient der Akzentuierung in unpathetischer Form neben dem stark pathetischen Purpurrot. Gelbbräunliches Rot ist ἐρυϑρός, ebenso οἴνοψ. Nicht auseinanderzuhalten sind die beiden Stämme αἰϑ- und φόν-, also „feuerfarben" und „mordfarben" (φοινήεις, φοίνιον, φοινός, δάφοινος, αἴϑοψ, αἴϑων). Wir werden uns beide braunrot oder noch ausgesprochener rotbraun denken müssen.

---

[17]) Vgl. Anm. 11 auf S. 87.

Diese Gelbbraun-Rotbraun-Reihe ist die erdgebundene, erdhungrige Seite der homerischen Welt, ihre Sehnsucht und ihre Liebe, ihre Wurzel und ihre Heimkehr, das Gegengewicht zu dem Pessimismus der so stark überwiegenden dunklen Töne. Denn wir wollen nicht aus den Augen verlieren und kommen auch immer wieder darauf zurück: für Dunkel und Schwarz hat Homer die meisten Bezeichnungen und auch ihre Verwendung ist jeweils die reichste.

Braun sind bei Homer die Tiere und die so sehr geschätzten Metalle. Wenn Tiere weiß oder schwarz genannt werden, sind es Opfertiere oder Attribute der Gottheit. So wird der Vogel des Zeus, der Adler, μέλας, schwarz, ja einmal sogar kultisch-rätselhaft νεκρός und μορφνός genannt. Der Adler der Gleichnisse aber ist brandrot oder feuerfarben (αἴθων). Gewöhnlich werden die kultisch verwendeten Tiere, Stiere und Widder, dann auch παμμέλαν, ganz schwarz, genannt. Im Alltag sind die dunklen, besonders geliebten Widder veilchenfarben, die Schafe silberglänzend (ἀργεννός, nicht λευκός). Die Stiere, Rinder, Pferde und die viel genannten Löwen sind feuerfarben[18]), die Rinder auch weinfarben. Aber die Pferde, θῶες (eine unbekannte Hundeart im Charakter der Schakale), die Drachen und Löwen werden auch mordfarben genannt, die letzteren drei sogar „sehr mordfarben“. Es ist durchaus möglich, daß bei δάφοινος sich der Begriff des Mörderischen mit dem der Farbe verbindet, jedenfalls wäre dies durchaus homerisch. Für die Farbe hat dies dann jedoch nichts zu sagen. Wir können ruhig annehmen, daß immer rotbraun gemeint ist. Dafür spricht auch, daß die doch sehr mordlustig geschilderten Wölfe nie „mordfarben“, sondern stets grau (πολιός) sind.

Daß diese rotbraune Farbe ein durchaus empfundener wichtiger Bestandteil der Tierwelt ist, einer Tierwelt, die dem homerischen Griechen weit inniger zum Lebensinhalt gehört als dem klassischen, zeigt auch die Verwendung der Farben für die Namengebung. Ξάνθος und Αἴθων „Gelbbrauner“ und „Rotbrauner“ heißen die Pferde des Hektor, Ξάνθος und Βάλιος die Rosse des Achill. Balios ist der Scheck. Eine rotbraune Stute des Agamemnon heißt Αἴθη. Besonders liebevoll wird das Pferd des Diomedes geschildert. Es ist fuchsfarben (φοίνιξ) und hat eine weiße Blässe, „rund wie der Vollmond auf der Stirn“.

Menschen der Vorzeit, entrückt und farblos, können wohl „Weiß“ und „Schwarz“ (Ἄγριος und Μέλας) heißen wie die Brüder des Oineus. Sehr viel mehr Lebensnähe und Anteilnahme aber steckt in dem ξανθός Μενέλαος, dem „blonden Menelaos“. Blond sind außer Menelaos Achill, Agamemnon, Meleager, Radamanthos und Odysseus, von den Göttern nur Demeter als die eigentlich erdverbundene Göttin. Sonst werden wir

[18]) Vgl. das Bruchstück einer Löwin auf Kalkstein auf der Akropolis. Sie steht rötlich getönt auf blauem Grunde. Pfuhl, a. a. O. S. 494.

uns den Olymp, selbst da wo wir nicht eigens darauf hingewiesen werden wie bei Zeus, Hera, Poseidon, Amphitrite, größtenteils dunkel vorstellen müssen, die Helden auf der Erde — wohl auch Hektor und Diomedes — aber blond. Es ist also unmöglich, hier irgendwelche Rassenstudien treiben zu wollen. Blond bedeutet erdnah, und schwarz bedeutet erdfern, erhaben. Ist doch auch das einzige Pferd, das κυανοχαίτης „schwarzmähnig“ genannt wird, ein Sagenpferd.

Ein zärtlicher Besitz, einer den man gern in warme Farben kleidet, ist nächst dem Tier dem homerischen Menschen sein Metall. Aber auch hier führt die feinere Unterscheidung zwischen feuer- und mordfarben zu keinem Resultat. Als Grundlage denken wir uns am besten stets den Kupferton. Allerdings wird χαλκός, das Kupfererz, nie „mordfarben“ genannt, einmal ἐρυθρός, meistens dagegen αἶθοψ. Weniger korrekt ist Homer bei der Benennung des Eisens. Es wird zwar meist grau (πολιὸς) genannt, wir finden aber auch veilchenfarben wie bei der Wolle und dem Meer und zweimal αἶθοψ. Das letztere scheint eine Nachlässigkeit zu sein aus dem unbewußten Wunsch heraus dem farbigen Glanz des Metalls mehr Wärme beizumischen. Bei der hochpathetischen Schilderung des Phäakenpalastes dagegen wird selbst der Metallschimmer des Kupfererzes blauschwarz genannt.

Bei metallenen oder metallbeschlagenen Gegenständen wie Wagen, Rüstungen, Stühlen stoßen wir häufig auf ein Wort, das zu Mißverständnissen führen könnte, nämlich ποίκιλος. Dieses ποίκιλος ist keineswegs buntfarbig in unserem Sinn, sondern vielformig. ποικιλομήτις ist Odysseus, der Mann „mit den vielen Einfällen“ und ποίκιλος, „reich verschlungen“, ist der Knoten, den er um die Kiste schürzt, die seine kostbarsten Schätze birgt. Wenn der Dichter dann auch gewebte Kleidungsstücke und Blumenmuster (θρόνα) bunt nennt, so meint er bestimmt auch hier keine Farbenbuntheit, sondern weit eher Formenreichtum der Verzierung. Die Rüstung des Agamemnon, die das Äußerste an Farbigkeit aufweist, das Homer zu bieten willens ist, nennt er nicht ποίκιλος Diese Rüstung (Λ 24) aber ist ein gutes Beispiel für homerische Farbzusammenstellung.

Der Panzer setzt sich zusammen aus 42 Streifen, die abwechselnd jeweils aus einem anderen Metall gebildet sind. Zehn Streifen sind blauschwarz, zwölf golden und zwanzig aus Zinn. Es gibt — wenn man diese Verteilung ernst nimmt — nur eine Möglichkeit der Aufteilung, nämlich so, daß jeweils ein blauschwarzer oder goldener Streifen weiß gefaßt ist. Darauf sitzen 6 dunkelblaue Drachen, den „Regenbogen gleichend, wie sie Zeus in den Wolken den redenden Menschen als Zeichen befestigt“. Das heißt doch wohl: sie sind bogenförmig angebracht, im Bogen „befestigt“, für die farbige Haltung hat der Vergleich mit dem Regenbogen nichts zu sagen. Ähnlich ist der Schild gebildet. Er besteht

aus zehn Kupferringen mit — doch wohl jeweils — zwanzig Buckeln oder Nägeln aus „weißem Zinn". Die Mitte ist wieder blauschwarz und darauf sind eine Gorgo und die Begleiter des Ares Deimos und Phobos abgebildet. Das μέλας κυανός der Mitte und der Streifen des Panzers scheint kein reines Eisen, sondern eine Art Lasurschmelz gewesen zu sein. Es ist nicht einzusehen, daß Homer, der stets das Metall mit oder ohne Farbe nennt, nicht einfach σίδηρος gesagt haben sollte. Betrachten wir aber nun das Ganze, so ergibt sich, daß die Zusammenstellung Schwarz, Weiß und Gold (bez. kupferfarben) sich in nichts von der farbigen Gesamthaltung der Epen unterscheidet, sehr erheblich aber von den prunkvollen Schilderungen perikleischer Zeit. Und doch ist ein Äußerstes an Prachtentfaltung gemeint. Homer hütet sich sogar, hier den doch sonst genannten roten Helmbusch zu erwähnen. Kein Grieche klassischer Zeit hätte sich den Farbenklang Rot und Gold entgehen lassen. Aber bei Homer leuchtet ein solcher Farbfleck nur aus dem Dunkel, aus einer farblosen Umgebung. Strahlen kann an einer Stelle nur eine Farbe; das Rot im Helmbusch würde neben dem Gold der Rüstung sofort flächig wirken.

Angesichts der braunen Tierwelt kann man Homer nicht den Vorwurf der Farblosigkeit machen. Aber eines ist klar: bunte Blumen auf grünem Rasen suchen wir hier umsonst. Auch in den französischen Romanen des 17. Jahrhunderts gibt es zwar Felsen, Wälder und Bäume, aber keine Blumen. Die zierliche Welt der Blüte gehört dem Spätbarock, in der Antike der nachhomerischen Lyrik, vor allem dem Hellenismus an. Denn hier eröffnet sich die Gelegenheit, feine Farbnuancen gegeneinander abzustufen. Erst bei Sappho finden wir die πολυάνθεμαι ἄρουραι. Sie steht an der Schwelle zur kommenden Zeit, und wenn sie von der Hyazinthe spricht, deren purpurne Blüte zertreten am Boden liegt, so ist dieser Purpur nicht allgemeine Hyazinthenfarbe, sondern eine individuelle Tönung der sonst bläulichen Blume und gerade die Verbindung Blau-Purpur ist das, was den wehmütig süßen Eindruck hervorrufen soll. Wenn Homer einen Rasen schildert, auf den die Götter sich betten, so ist er dicht und weich. Er vermeidet fast ängstlich eine Farbangabe von Krokos und Hyazinthe, dagegen nennt er die Farbe der Wolke, das Gold, weil er diese zur Akzentuierung ausersehen hat. Wenn Homer eine Farbe bei Blüten nennt, so nur weiß. Es gibt nur zwei, die Blüte des Feigenbaums und μόλυ, eine Wunder- und Arzeneipflanze. Diese ist selbstverständlich weiß, ihre Wurzel schwarz. Es ginge schon weit über die Absichten des Dichters hinaus, sie auch nur silbern zu nennen wie die häuslichen Schafe und die Schleier der Frauenkleidung. Und so werden wir uns auch nicht wundern, daß das Totenlager des Patroklos ganz mit den — gewiß hellbraunen — Haarlocken seiner Freunde überschüttet ist,

aber nicht mit Blumen. Und hinter der Bahre geht Achill und hält das Haupt des Freundes:

> *ϑριξὶ δὲ πάντα νέκυν καταείνυσαν, ἃς ἐπέβαλλον*
> *κειρόμενοι — ὄπιϑεν δὲ κάρη ἔχε δῖος Ἀχιλλεὺς*
> *ἀχνύμενος· ἕταρον γὰρ ἀμύμονα πέμπ' Ἀιδόσδε.* Ψ 135

Gibt es eine Stelle, die stärker die ganze Gefühlsbetontheit und Erdverbundenheit des barocken Braun ausdrücken könnte? Hier würde ein Purpurlaken bereits den ganzen Zauber dieser so unerhört echten Schilderung verderben[19]).

Suchen wir weiter im Alltag nach Farbe, so gibt es neben dem weißen Mehl und der weißen Milch noch die zartgrüne Farbe des *χλωρός*, Farbe des Keimes, unserem Lindfarben ähnlich. Außer den Schößlingen der Bäume und der Nachtigall wird auch der Honig *χλωρός* genannt. Die häufigste Verwendung finden wir aber doch im übertragenen Sinn als *χλωρὸν δέος*, die bleiche Furcht. Man hat es so sehr wichtig genommen, daß homerische Mädchen keinen roten Mund haben und nicht erröten, was klassische so gern tun. Daß die homerischen Helden aber so häufig „sich verfärben" und „grün vor Angst" werden, das hat man nicht vermerkt. Und doch ist jedes an jeder Stelle charakteristisch. Errötende Mädchen würden bei Homer genau so unwahrscheinlich sein wie erbleichende Helden in klassischer Zeit. Und dies ist sowohl ein Farb- wie ein Charakterproblem[20]).

Der größte farbige Raum des Alltags gebührt natürlich dem Wein. Er wird sehr viel häufiger *αἴϑοψ* als *ἐρυϑρός* genannt, einmal beides: *αἴϑοπα οἶνον ἐρυϑρόν!* Die Schlußfolgerung aber, *αἴϑοψ* sei keine Farbe gewesen, sondern nur Funkeln, ist unhomerisch. Homer unterscheidet die Art des Funkelns ja eben nach der Farbe. Er würde den Wein nie *γλαυκός* nennen, denn *γλαυκός* ist blaufunkelnd, *αἴϑοψ* ist immer rotfunkelnd. Es gibt auch keinen funkelnden Gegenstand, der irgendwie blau sein könnte und *αἴϑοψ* oder *αἴϑων* genannt würde. Es liegt darin nur die völlige Gleichgültigkeit des Dichters gegen die Lokalfarbe, natürlich nicht gegen die Farbe an sich, denn sonst würde sie mit dem *ἐρυϑρός* nicht noch eigens unterstrichen. *ἐρυϑρός*, das nur vom Wein und ein einziges Mal vom Kupfer gebraucht wird, ist vielleicht etwas mehr rot als *αἴϑοψ*, aber keineswegs leuchtend

---

[19]) Hier wäre eine Gelegenheit, einmal auf den Unterschied des Empfindens homerischer und geometrischer Zeit hinzuweisen. Auch auf den Dipylonvasen werden Leichenzüge dargestellt. Aber hier spielt gerade die Prunkaufbahrung eine große Rolle, das kostbare Leichentuch ist möglichst sichtbar angebracht. Auch die pathetische Klagebewegung der Arme unterscheidet sich erheblich von dem schlichten Halten des Kopfes. Bei Homer ist alles zwar nicht weniger laut und schrill, aber stets natürlich, völlig unrhetorisch.

[20]) Vgl. M. Riemschneider-Hoerner, Der Wandel der Gebärde in der Kunst. Frankfurt 1939, S, 50 ff.





rot. Denn viermal wird der Wein auch μέλας, schwarz genannt. Es wird nie zu Akzentsetzungen verwendet, wenn man nicht diese einmalige Doppelform αἴθοψ ἐρυθρός dafür nehmen will. Da aber Homer eine gewisse Andacht gutem Wein gegenüber nicht verbergen kann — vor allem hat es ihm wie seinem Zeitgenossen Archilochos der von Ismaros angetan — so fällt diese unkultische Andacht eben wieder braunrot aus. Und so können wir rückschließend auch behaupten, daß das Meer da, wo es nicht als feindselig, sondern als Lebensnotwendigkeit empfunden wird, weinfarben (οἴνοψ) genannt wird. Oder auch veilchenfarben. Denn auch die Veilchenfarbe gehört ganz entschieden zu den „lieben" Dingen, den persönlichen und ganz nahen.

Das mangelnde Interesse Homers für die reine, flächig ausgebreitete Lokalfarbe läßt sich nicht anders erklären, als daß sie für ihn wie für alle barocken Zeiten nur Akzent-, niemals Eigenwert hat. Die barocke Farbe ist stets eine bewegte Farbe. Wir finden nicht einfach ein Rot oder Gelb, wir finden ein Werden auf das Rot hin oder ein Hervorwachsen eines Gelb aus Braun, und wenn das bei der Malerei angängig wäre, so könnten wir sagen: das Rot kommt und geht, das Gelb schwillt und schwindet wieder. Was aber der Maler nicht kann, kann der Dichter. Und gerade hier werden wir die homerischen Farben am allerbesten verstehen, wenn wir sie nur in Bewegung, als kommende und schwindende ansehen, als Schimmer eines Augenblicks.

Homer hat sprachliche Möglichkeiten, den Bewegungscharakter einer Farbe auszudrücken, die wir nicht einmal im Stande sind zu übersetzen, er hat eine Fülle von Farbverben. Wenn wir sagen: „Der Maler weißt die Decke", so meinen wir damit: die Decke ist hinterher weiß. Wenn Homer aber λευκαίνω sagt vom Mehlstaub auf der Tenne (*E* 502) oder φαληριάω vom Schaumschlagen des Meeres (*N* 799), so meint er damit keineswegs, daß die Tenne oder das Meer nach dem Vorgang des „Weißens" weiß bleiben, er meint diesen Vorgang selbst. Weißen ist ihm ein kommendes und schwindendes Weiß, ein weißer Staub oder Schauer, der für Sekunden nur aufschwebt und wieder verschwindet. Sehr gut können wir diesen Farbvorgang, denn ein „Färben" in unserem Sinne ist es ja nicht, an dem Wort ἀκροκελαινιάω feststellen. ἀκροκελαινιάω meint den schwarzen Schauer auf der Oberfläche des Meeres, wenn der Wind anhebt. Das Meer wird ja nicht dunkler dadurch, es rieselt dunkel darüber hin, für einen Augenblick nur, für eines Atems Länge. Aber es gibt noch weit mehr Beispiele: so lang das Ruder ins Wasser taucht, also wirklich nur für einen Augenblick, so lange schäumt das Wasser weiß (λευκαίνω, *μ* 172) und so lange der Windstoß darüber hinweht, so lange

schwärzt sich das Meer (μελαίνω, *H* 64) bis es endlich zur schwarzen Welle wird.

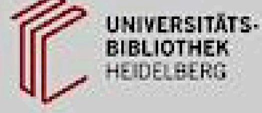
Von πορφυρέω sprachen wir bereits: das Meer purpurt nur für die Zeit, solange die Welle steigt, und fällt dann ins Grau zurück. Und diese unheimliche, eindrückliche Bewegung überträgt der Grieche auf unruhvolles, kummerschweres Denken. Von Hektor, der den heranstürmenden Achill erwartet und der nicht weiß, ob er bleiben oder fliehen soll, kann der Dichter wohl sagen: πολλὰ δε οἱ κραδίη πόρφυρε μένοντι. *Φ* 551. Denn gerade das Bleiben oder Nichtbleiben, dies Schwanken, ob oder ob nicht, in einem so verhängnisvollen Augenblick läßt sich garnicht besser ausdrücken. Da mag es ihm wohl, wenn nicht wie so oft schwarz, so doch erst einmal rot vor den Augen gewogt haben. Nur in Situationen höchster Gefahr sagt Homer πορφυρέω.

Die ausführlichste Gartendarstellung bleibt bei Homer ohne Farbe. Weil ihn eben die seiende Farbe nicht interessiert so wie auch nicht die seiende Form. Denn auch in Bezug auf die Form ist alles in Bewegung, ist es ein Schwellen und Wachsen, ein sich Drängen und Treiben. Keinerlei Nebeneinander, sondern stets ein Nacheinander: ὄχνη ἐπ᾽ ὄχνῃ γηράσκει, μῆλον δ᾽ἐπὶ μήλῳ, αὐτὰρ ἐπὶ σταφυλῇ σταφυλή, σῦκον δ᾽ἐπὶ σύκῳ, η 120. So ist auch die einzige Farbe, die genannt wird, ein Werdendes: das Reifen der Trauben: πάροιθε δέ τ᾽ὄμφακές εἰσιν ἄνθος ἀφιεῖσαι, ἕτεραι δ᾽ὑπερκάζουσι, η 125.

Wir sehen: alle diese Farbbewegungen sind nicht mit unseren Worten wiederzugeben. Ähnlich wird es wohl auch mit ἐρυθαίνω (*K* 484, *Φ* 21) und ἐρεύθω (*Λ* 394, *Σ* 329) stehen. Homer meint gewiß nicht, daß der Boden vom Blut rot wird, er meint auch hier jenes rote Dahinrieseln und Versickern, einen roten Schimmer für Augenblickslänge.

Was aber machen wir mit der Schilderung, wie der Ackerboden hinter dem Pflug sich schwärzt? Wir finden die Stelle bei der Schilderung des Achilles-Schildes, *Σ* 548: ἡ δὲ μελαίνετ᾽ ὄπισθεν, ἀρηρομένῃ δὲ ἐῴκει χρυσείη περ ἐοῦσα· τὸ δὴ πέρι θαῦμα τέτυκτο[21]). Wenn Homer nicht ausdrücklich sagte: „trotzdem er aus Gold war", könnte man annehmen, er habe sich wie bei den anderen Farbangaben (αἴθοπι χαλκῷ, ἀργεννῶν οἴων, λεύκ᾽ ἄλφιτα, μέλαν αἷμα) kühn über die Tatsache, daß es sich ja um einen Metallschild handelt, hinweggesetzt. Aber was veranlaßt ihn hier zu der eigensinnigen Behauptung: der Boden schwärzt sich hinter dem Pflug, trotzdem er aus Gold ist? Schon die Beobachtung, daß beim Furchenziehen die eben noch graue Scholle schwarz wird, ist echt barock. Man nenne mir irgend ein Buch klassischer Zeiten, in dem dieser Vorgang geschildert wird. Aber nun in Gold? Meint Homer ernstlich, der Künstler habe dies wieder-

[21]) „Dieser wahrlich schwärzt sich von hinten her, er gleicht einem geackerten, trotzdem er aus Gold. Ein so großes Wunder hatte er gebildet."





zugeben verstanden, etwa durch Aufrauhung des Metalls, durch Unterhöhlung? Wir werden uns entschließen müssen, den Schild des Achilles für ein so oder ähnlich dem Dichter bekanntes, wahrscheinlich phönikisches Erzeugnis zu halten. Aber ein mit Helldunkeleffekten, Unterhöhlung oder Aufrauhung ausgestattetes Brachfeld, das können wir wirklich nicht erwarten. Also liegt alles bei Homer. Er sieht die Dinge so. Aber daß er sie so sieht, das ist wahrhaft erstaunlich.

Dunkel und Schatten und die Farbe nur in der Bewegung, das ist das Resultat unserer Untersuchungen über die Farbe bei Homer.

Denn wenn wir nunmehr die Erde verlassen und uns den Himmelserscheinungen zuwenden, werden wir sehen, daß wir damit auch die Farbe verlassen. Ein blauer Himmel existiert nicht für Homer. Blau liegt für ihn nicht auf der gleichen Linie wie Rot und Gelb. Blau ist Schatten, Dunkelheit und Blaufunkeln ist finster blicken. So kommt es, daß der heitere Himmel, der seltene, bei Homer keine Farbe hat. Er nennt ihn stets *αἴθηρ*, selten *αἴγλη*, was wenigstens Glanz ist. *αἴθηρ* ist die Welt der Götter, aus der sie zu den Sterblichen herabsteigen. Es ist ein Ort weit eher als ein Zustand und zugleich ein Urteil. „Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen um goldene Tische.“ Was Goethe hier so gelassen, selbstverständlich ausdrückt, das klingt bei Homer weit bitterer:

ἡ μὲν ἄρ᾽ ὣς εἰποῦσ᾽ ἀπέβη γλαυκῶπις ᾽Αθήνη
Οὔλυμπόνδ᾽ ὅθι φασὶ θεῶν ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ
ἔμμεναι. οὔτ᾽ ἀνέμοισι τινάσσεται οὔτε ποτ᾽ὄμβρῳ
δεύεται οὔτε χιὼν ἐπιπίλναται, ἀλλὰ μάλ᾽ αἴθρη
πέπταται ἀννέφελος, λευκὴ δ᾽ἐπιδέδρομεν αἴγλη. ζ 41 [22])

Sie haben die Himmelsklarheit, wir aber haben die Winde, den Regen und den Schnee. Aber wir haben noch weit schrecklichere Dinge. Wir haben die Nacht (die die Götter auch haben, aber dann schlafen sie friedlich). Wir haben vor allem das Schicksal und den Tod. In diesen drei Worten *νύξ*, *κήρ* und *θάνατος* entfaltet Homer die ganze Fülle der Bezeichnungen für dunkel und schwarz. Die Nacht ist nicht nur *μέλας* oder etwas feierlicher *κελαινός* sie ist — hauptsächlich als Unterweltsfinsternis,

---

[22]) „Nachdem sie so gesprochen hatte, ging sie davon, die finster blickende Athene, dem Olymp zu, wo man sagt, daß der Sitz der Götter sei, der ewig unerschütterliche. Niemals wird er von Winden gerüttelt noch vom Regen befeuchtet, auch nicht vom Schnee bedeckt, aber gar sehr ist dort wolkenlose Helle ausgespannt und ein weißer Glanz läuft darüber hin (!). Dort erfreuen sich die seligen Götter alle Tage.“ Es heißt eigentlich: „der Glanz ist darüber hingelaufen“, aber das Perfekt bedeutet bei Homer keinen Zustand, sondern etwas ganz Momentanes. Es geht so schnell, daß es beim Hinblicken schon geschehen ist. Vgl. auch das häufige *βεβήκει*, nicht „er ging fort“ sondern: „er war mit einem Mal verschwunden“.





aber keineswegs allein — ἐρεβεννός und ἐρεμνός, sie ist auch δνοφερός, σκοτομήνιος (mondfinster) und ὀρφναῖος, dagegen suchen wir eine dunkelblaue Nacht umsonst. Merkwürdig, daß die Erde, die doch auch schwarz ist, doch lieber blauschwarz genannt wird, als steckte in diesem sonst keineswegs freundlichen Blau doch immerhin noch Farbe. Völlig hoffnungslos farblos aber ist die Nacht. Uns liegt eine blaue Nacht sehr viel näher als eine blaue Erde. Nur dann ist die Nacht erträglich, wenn sie ἀστερόεις, gestirnt ist, und wenn die Wachtfeuer auf den Bergen erwachen. Dann freut sich der Hirte. Aber über die Nacht als solche freut er sich nicht.

Verwandt mit der Nacht sind κήρ und θάνατος. κήρ kann auch das Herz, den Sinn bedeuten, dann heißt es φίλη κήρ, das liebe Herz. Aber κήρ μελαίνη ist der Tod, das „schwarze Verhängnis". Außer dem schwarzen Tod gibt es nur noch den roten Tod: θάνατος πορφύρεος. Hier erweist sich am deutlichsten der Unterschied zwischen πορφύρεος und den anderen Braunrot-Formen. Ganz grottesk, sich bei Homer etwa einen braunroten Tod zu denken, selbst das phönikische Rot in Verbindung mit dem Tod wäre der Anlaß eines „süßen Gelächters" aller homerischen Helden gewesen. Purpur ist die einzige rote Farbe, die ins Blaue spielt. Aber die Farbtönung ist nicht so wichtig wie der Gefühlswert. πορφύρεος ist eine hochpathetische Farbe. Sie ist prächtig, aber gefährlich prächtig, wie bei der sturmgepeitschten Welle und beim Mantel des „weitgebietenden Agamemnon". Hier nun auch beim Tod.

Nun aber sind wir noch längst nicht am Ende mit aller Finsternis. Bei den üblichen Untersuchungen über die farbige Haltung Homers fehlen meist all jene Begriffe, die nur Dunkel und Schatten bedeuten. Da ist zunächst der Schatten selbst. So wie Homer keinen Abend vergehen läßt, ohne daß seine Helden zur Nacht speisen und sich zur Ruhe legen, vergißt er auch nie das Hereinbrechen der Dunkelheit zu schildern. „Hinab sank die Sonne und schattig wurden alle Wege (δύσετό τ'ἠέλιος σκιάοντο τε πᾶσαι ἀγυιαί, sehr oft) oder auch: „Die Sonne wahrlich ging unter und herbei kam das Dunkel" (ἠέλιος δ'ἄρ' ἔδυ καὶ ἐπὶ κνέφας ἦλθεν). Aber nicht nur die Nacht, auch die Abend- und Morgendämmerung wird stets verzeichnet. Die Abenddämmerung, νὺξ ἀμολγῷ, heißt eigentlich „der Teil der Nacht, wo gemolken wird", und die Morgendämmerung, ἡ ἀμφιλύκη νύξ, ist die Nacht mit dem Licht von beiden Seiten, unser Zwielicht.

Wenn wir die Verzeichnung dieser Naturvorgänge aber noch als selbstverständlich empfinden — in Wirklichkeit ist sie keineswegs selbstverständlich — so sieht es bei einer Verwendung der Ausdrücke für Dunkel im übertragenen Sinne schon erheblich anders aus. Als Ohnmacht oder Todesdunkel oder auch nur Dunkel vor den Augen heißt die Finsternis σκότος oder ἀχλύς. „Furchtbar wahrlich ergriff ihn die Dunkel-

heit“ (στυγερὸς δ’ἄρα μὶν σκότος εἷλεν, oft) oder „Finsternis umhüllte seine Augen“ (τὸν δὲ σκότος ὄσσε κάλυψε, sehr oft) oder „Finsternis wurde über seine Augen niedergegossen“ (κατὰ δ’ὀφθαλμῶν κέχυτ’ ἀχλύς). Es ist unmöglich die einzelnen Versionen hier einzeln aufzuzählen. Homer sagt selten: „er starb“. Entweder interessiert ihn selbst beim Tode das Akustische, dann „plumpsen“ oder „rasseln“ die Gefallenen (es klingt auch bei Homer nicht zarter!) oder eben das Optische und dann sind Tod und Ohnmacht ihm gleichbedeutend mit Nacht und Finsternis. Dies ist um so bemerkenswerter, als alle diese Wendungen bei Homer keineswegs leere Formeln sind, denn er kennt auch unser „er fiel“, er gebraucht es nur sehr selten. „Er fiel“ heißt bei Homer etwa: „er lag hingestreckt auf der Erde“ (ὁ δ’ἐπὶ χθονὶ κεῖτο τανυσθείς Υ 483) oder „an diesem Tage fielen viele Troer und Achäer“ heißt wörtlich: „wurden kopfüber im Staub neben einander hingestreckt“ Δ 544.

Weit erstaunlicher aber noch als das Überwiegen von Schatten und Finsternis ist der ungewöhnliche Gebrauch, der mit Nebeln und Wolken gemacht wird. Wenn die Götter ihre Wagen und Tiere nicht sehen lassen wollen, hüllen sie sie in Nebel ein, und wenn sie einen gefährdeten Krieger oder einen Toten den Blicken der Umstehenden entziehen wollen, tun sie das gleiche. Nebel ist ein Ding, das man anzieht wie ein Kleid, das man sich um die Schultern nimmt, ja das man an seine Gerätschaften und Tiere „anlehnt“ wie ein Stück dicke Watte. Daß es sich hier nicht nur um Märchenvorstellungen handelt, sondern um wirkliches Sehen, erweisen die Stellen, wo durch den Nebel nichts verborgen werden soll: ὅσσον δ’ ἠεροειδὴς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἴνοπα πόντον Ε 770[23]) oder die Schilderung der heraufziehenden Wolken nach der Schwüle des Tages: οἵη δ’ἐκ νεφέων ἐρεβεννὴ φαίνεται ἀὴρ καύματος ἐξ ἀνέμοιο δυσαέος ὀρνυμένοιο Ε 863[24]). Für den homerischen Griechen sind Nebel und bedeckter Himmel keine Seltenheit, ja, man sollte meinen, für ihn sei gerade dunstiges Wetter das normale. Es ist dies die Einstellung des Pessimisten. Sonnige Tage werden nicht gezählt, aber die wolkigen — und wenn es noch so wenig sind — die merkt man sich. Anders als aus einer gewissen Finsternis des Blickes kann man sich den Vorwurf gegen die Götter, sie lebten in steter Himmelsklarheit, nicht erklären. Der Mensch bei Homer empfindet, er seinerseits lebe eben nicht in ständiger Klarheit. Für ihn sind die rüttelnden Winde da, der feuchte Regen und der Schnee. Für ihn das Dunkel und die Finsternis.

---

[23]) „Soweit ein Mann auf der Bergwarte sitzend im Nebel mit seinen Augen sieht, wenn er über das weinfarbene Meer hinblickt...“

[24]) „Gleichwie aus den Wolken eine düstere Nebel(wand) sich löst (erscheint) aus der Hitze, wenn ein widriger Wind sich erhebt...“





Zu der Finsternis, die im Gemüt des Menschen liegt und in seinem inneren Auge, steht als Korrelat ein starker Lichthunger. Lichthungrig ist nie ein Mensch, der in gleichmäßiger Helligkeit lebt. Aus Lichthunger geboren sind die Glasmalereien der Kathedralenfenster. Nicht die Größe der Fenster ist das Ausschlaggebende, sondern die nachträgliche Verdunkelung und die Führung des Lichtes. Deshalb gibt es im Süden keine Glasmalerei, da sich dort zwar Licht, aber keine Dunkelheit herstellen läßt. Zur Finsternis gehört notwendig das Licht, so wie umgekehrt zum Licht die Finsternis gehört. Man kann also die homerischen Epen wegen ihres vielen Gleißens und Glänzens keineswegs sonnig nennen. Denn Gleißen kann eine Sache nur, wenn ein einzelner Strahl aus der allgemeinen Dunstigkeit bricht. Dann erst kommt das Funkeln zur Wirkung.

So wie es bei Homer ungewöhnlich viel Ausdrücke für stumpfes Dunkel gibt, so auch ungewöhnlich viel für farblosen Glanz. All die verschiedenen Bezeichnungen: *ἀγλαός, δῖος, λαμπρός, μαρμάρεος, νῶροψ, λιπαρός στιλπνός, σιγαλόεις φαεινός, φαίδιμος* lassen sich trotz einiger fester Formeln nicht auf einzelne Gerätschaften oder Kleider verteilen, so daß man daraus eine Farbe oder eine stoffliche Beschaffenheit ablesen könnte. Manche Ausdrücke werden nur für Menschen, andere nur für Geräte gebraucht. Fett-, Metall- und Stoffglanz können wir nicht wirklich unterscheiden. Daraus ergibt sich, daß es sich um das Glanzlicht handelt, das — ganz gleichgültig, wo es sitzt — immer farblos ist, das aber eben nur aus einem umliegenden Dunkel hervorleuchten kann. Weit aufschlußreicher als diese Adjektive sind daher auch die Vergleiche.

Hier freilich ist die Fülle des Gebotenen so überwältigend, daß man kaum den Mut hat, an einer Ecke anzufangen. Denn hier findet Homer immer neue Wendungen, den spiegelnden Glanz der Rüstungen, das Blitzen der Speerspitzen und den Reflex der Metallschilde wiederzugeben. Aus der umhüllenden Staubwolke (*πολέμοιο νέφος*) von Pferdehufen und Menschentritt (*νέφος πεζῶν*), die die Schlachtreihen „blau" erscheinen läßt, sodaß der Dichter auch diese mit einer Wolke vergleicht „schwärzer als Pech" *Δ* 276, strahlt plötzlich von den blankgeputzten Rüstungen der Strahl „bis zum Himmel empor" *Λ* 44. Hektor „blitzt ganz und gar von Erz wie der Blitz des ägisschüttelnden Vater Zeus" *Δ* 65, „bis zum Himmel reicht der Glanz, es lacht ringsherum die Erde unter dem Strahlen des Erzes" *Τ* 362 und „die Augen werden geblendet von dem erzenen Glanz der blitzenden Helme, der frisch abgeriebenen Panzer und der schimmernden Schilde" *Ν* 340. „Nach beiden Seiten blitzt das Erz gleich dem Glanz entweder brennenden Feuers oder der aufgehenden Sonne."

Mit dem Vergleich mit den Strahlen der Sonne und des Feuers eröffnet sich wieder eine neue Reihe von Wendungen in den so überaus häufigen Verbindungen mit *φλόξ* der Flamme, *πῦρ* dem Feuer und *σέλας* dem Strahl.

Gerade bei diesen Vergleichen ist ganz deutlich, daß das Licht nur in einer umgebenden Finsternis zur Wirkung kommen kann, denn die Flamme leuchtet nur im Dunkeln, desgleichen das Feuer; und der Strahl, ganz gleich, ob er vom Feuer oder von der Sonne stammt, ist nur möglich in einer dunklen oder mindestens diesigen Umgebung. Der Flamme gleich (φλογὶ εἴκελος) kämpfen die Krieger, Feuer brennt in ihren Augen (πυρὶ δ'ὄσσε δεδήει) und ihr Schild „sendet den Strahl weithin wie der Vollmond" *T* 374.

Wenn wir oben sagten, daß der homerische Grieche sich nicht an der Nacht als solcher freut, so bedeutet das nicht, daß er sie vermeidet. Man müßte einmal sämtliche Romane der Weltliteratur auf nächtliche Szenen hin untersuchen. Es würden sehr aufschlußreiche Resultate dabei zum Vorschein kommen. Denn wenn in klassischen Romanen sich wirklich nachts einmal etwas zuträgt, erfahren wir gewiß nicht, bei welcher Art von Beleuchtung dieses Geschehen vor sich geht. Auch die Dunkelheit als solche wird nicht erwähnt.

In der Ilias sind nächtliche Szenen nichts Seltenes. Sie haben alle etwas Unheimliches, wenn nicht gar Grausiges an sich. In der Dolonie wandern die beiden Helden „wie zwei Löwen durch die schwarze Nacht, entlang an Mord, entlang an Toten, durch Rüstungsstücke und schwarzes Blut" *K* 297. Es ist so finster, daß sie nichts sehen können, aber den Vogel der Athena, einen Reiher, der als verheißungsvolles Zeichen zu ihrer Rechten fliegt, hören sie am Flügelschlag. Bei der Gesandtschaft zu Achill bereitet Patroklos die Abendmahlzeit beim Scheine des Feuers. Bei der Lösung Hektors werden die Fackeln erst spät erwähnt, dafür wird der Weg durch die schwarze Nacht ausführlich geschildert.

Sehr viel idyllischer sind die nächtlichen Szenen in der Odyssee. Die Freier vergnügen sich bei Tanz und Spiel bis in die Nacht. Dann werden drei Kohlenbecken (λαμπτῆρες) aufgestellt. Der Bettler Odysseus, der sich nützlich machen will, um da bleiben zu dürfen, erbietet sich, sie zu besorgen. Nachdem er die Mägde, denen dies Geschäft sonst obliegt, verjagt hat, bleibt er neben den Kohlenbecken stehen und versorgt sie, „Licht machend": αὐτὰρ ὁ πὰρ λαμπτῆρσι φαείνων αἰθομένοισιν ἑστήκει, ἐς πάντας ὁρώμενος σ 343. Während er sich darüber beugt, spielt sich seine Glatze im Licht, was natürlich sofort die Heiterkeit der Freier zur Folge hat. „Nicht ohne göttlichen Schimmer (ἀθεεί) kommt jener Mann zum Haus des Odysseus. Mir scheint durchaus Glanz von Fackeln von seinem Haupt zu strahlen — da er darauf keine Haare hat, auch nicht ein wenig".

Kann man sich eine barockere Szene vorstellen? Wer denkt hier nicht an die vielen Lichtstudien der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts? Odysseus über das Kohlenbecken gebeugt mit hell beschie-





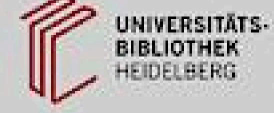
nenem Antlitz und Haupt, so hell, daß der Kopf in der umgebenden Finsternis auffällig hervorleuchtet. Diese Szene hat für die Handlung gar keine Bedeutung, sie ist nur um ihrer selbst willen da, ein Genrebild, eine Lichtstudie, um dem geheimnisvollen Zauber der spiegelnden Reflexe nachzugehen.

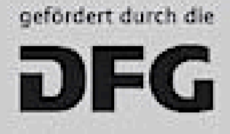
Aber diese Lichtstudie ist keineswegs die einzige. Während Odysseus und Telemach in die oberen Gemächer hinaufschreiten, um die Waffen zu verstecken, leuchtet ihnen Athene, einen goldnen Leuchter in der Hand und „macht ihnen sehr schönes Licht". Merkwürdig — oder vielmehr garnicht merkwürdig —, daß die Göttin eines Leuchters bedarf, um es hell werden zu lassen. Denn den Dichter interessiert kein Zauberlicht, wohl aber das wandernde Licht, das mit den Schreitenden mitschreitet, bald dies aufleuchten läßt, bald jenes. Und nur damit er dies alles schildern kann, darf Telemach die Göttin nicht sehen. Denn sähe er sie, so gäbe es keinen Grund zum Erstaunen: „O Vater, wahrlich ein großes Wunder sehe ich mit meinen Augen. Die schönen Hauswände, die tannenen Nischen, die Deckenbalken und die oben befindlichen Säulen schimmern vor den Augen wie von einem brennenden Feuer (beleuchtet)!" τ 36 Wie ausführlich ist diese Schilderung! Die Wände und die Nischen, die Deckenbalken und die Säulen der oberen Gemächer! Wenn man genau zusieht, erkennt man den Weg, den das Licht treppauf mit den Wandernden nimmt.

Wenig später kommen die Mägde und ergänzen die Kohlenbecken, was ausführlich geschildert wird, nicht ohne den Zweck zu nennen: φάος ἔμεν ἠδὲ θέρεσθαι, τ 66. Auch Penelope, die beim Scheine der Fackeln ihre Webarbeit auftrennt, wollen wir nicht vergessen und den sorgsamen Odysseus, der sich beim Fußbad vom Schein des Feuers abwendet, damit die alte Amme nicht zu früh die Narbe am Fuß erkennt: ἵζεν ἀπ' ἐσχαρόφιν, ποτὶ δὲ σκότον ἐτράπετ' αἶψα. τ 398.

φάος ἔμεν. Licht sein! Das ist ein Ausdruck, den wir bisher haben beiseite liegen lassen. Und doch ist er einer der allerwichtigsten. φάος ist nicht Strahl oder Glanz, sondern einfach Licht. Ganz selten sagt Homer vom Sonnenuntergang: ἤδη γάρ φάος οἴχεθ' ὑπὸ ζόφον, γ 335, meist spricht er von der Sonne, die hinabtaucht. Hier ist es auch besonders streng und feierlich gemeint. Ist es doch unschicklich nach Sonnenuntergang beim Mahle der Götter zu sitzen.

φάος ist weit mehr als nur Helligkeit. Es ist das Licht in der Finsternis, das wiedererstehende Licht. Deshalb wird es weit häufiger im übertragenen Sinn gebraucht: als Errettung, als Heil, ja als Erlösung. Vielleicht wird manchem Leser das Wort Erlösung ungriechisch vorkommen, und doch gibt es keines, das besser zu Homer paßt. Keines,





das das barocke Weltgefühl besser ausdrücken könnte. Denn nur barocke Zeiten kennen den Erlösungsgedanken, die Rettung durch das Licht, klassische Zeiten erlösen sich nicht. Sie kennen nur eine Rückkehr: zur Natur, zur Sitte der Väter oder sonstwie. Aber keine barocke Zeit blieb je ohne Erlösungsgedanken.

Selten einmal ist *φάος* das Licht, das durch die großen Taten eines Sohnes über die ganze Familie ausgegossen ist, Θ 282. Fast stets ist es Erlösung aus der Bedrängnis. Wenn Ajax die feindlichen Reihen durchbricht, so „bringt er den Freunden Heil“ (*φάος δ'ἑτάροισιν ἔθηκεν,* Z 6), Patroklos soll Achill bitten zu helfen, damit die Achäer gerettet würden, wörtlich: „ob etwa Heil werde den Achäern“ (*αἴ κέν τι φάος Δαναοῖσι γένηαι,* Θ 282). Und Achill, der dem Patroklos seine Waffen überläßt, ermahnt ihn sofort umzukehren, sobald er die dringende Gefahr von den Schiffen abgewendet habe, „den Schiffen Heil hinein gesetzt habe“ (*ἐπὴν φάος ἐν νήεσσιν θήῃς,* Π 90). Ganz deutlich ist der Gedanke der Rettung aus höchster Not, als den fliehenden Troern sich die Tore der Stadt öffnen. Dort heißt es von den Türflügeln: „die ausgebreiteten bereiteten Heil“ (*αἱ δὲ πετασθεῖσαι τεῦξαν φάος,* Φ 528). So kommt auch Koiranos dem König Idomeneus zum Heil und hält ihm den Schreckenstag, das heißt den Todestag fern: *καὶ τῷ μὲν φάος ἦλθε ἄμυνε δὲ νηλεὲς ἦμαρ.* P 615.

Aus diesem Zusammenhang heraus können wir erst die merkwürdige Stelle verstehen, wo die Achäer Zeus bitten, sie von dem Dunkel zu befreien, das er um sie gebreitet hat, um den Leichnam des Patroklos vor den Feinden zu verbergen. Trotzdem dieser Nebel zu ihrem Vorteil gesetzt ist, wollen sie lieber im Licht sterben als im Finstern kämpfen. Warum? Da sie unter Schweiß und Hitze so sehr leiden, müßte es sich doch in einer schattigen Wolke angenehmer kämpfen als in der prallen Sonne. Aber hier bricht der Lichthunger des barocken Menschen durch. Er ist bereit zu sterben, aber er will im Licht sterben. Hier konnte wahrlich kein anderes Wort stehen als *φάος*.

> *Ζεῦ πάτερ, ἀλλὰ σὺ ῥῦσαι ὑπ' ἠέρος υἷας Ἀχαιῶν.*
> *ποίησον δ' αἴθρην, δὸς δ'ὀφθαλμοῖσιν ἰδέσθαι*
> *ἐν δὲ φάει καὶ ὄλεσσον, ἐπεί νύ τοι εὔαδεν οὕτως.* [25])

Schon vorher einmal läßt Athene es hell werden um die Griechen, damit sie besser sehen und ermutigt werden zu kämpfen: „Diesen stieß Athene die Wolke der Finsternis von den Augen, die unermeßliche. Gar sehr erstand ihnen nach beiden Seiten hin Licht, sowohl zu den Schiffen

---

[25]) „Vater Zeus, Du aber erlöse die Söhne Achaias vom Nebel, schaff klaren Himmel, gib den Augen Erkennen. Im Licht verdirb sie, wenn es dir nun einmal so gefällt.“ Die äußere Motivierung, daß Ajax einen Gefährten zur Botschaft an Achill sucht — es stehen ja genug um ihn —, ist viel zu schwach, um das Pathos des Im-Licht-sterben-Wollens zu erklären.

wie zu der unentschiedenen Schlacht“ O668. Wir können also nicht sagen, daß φάος eine abgegriffene Formel für „retten“ ist, es haftet ihm noch völlig der Lichtcharakter an. Das Licht wird als Erlösung empfunden, die Finsternis ist das Wirkliche, das Alltägliche, Schreckliche. Der Gott kann sie vertiefen, der Gott kann sie vorübergehend dem Menschen von den Augen nehmen, kann ihm Licht schenken.

Vielleicht — könnte man einwenden — hat Homer eben kein anderes Wort zur Verfügung gehabt und er mußte sagen „Licht kam“ für „sie wurden gerettet“. Aber Homer hat sehr viele Worte, die das Gleiche hätten ausdrücken können. So fehlt bei ihm zwar der σωτήρ der „Retter“, aber keineswegs σῶς für heil, unversehrt, und σαόω für retten: τὸν δὲ σάωσεν ἐς ποταμοῦ προχοάς, ε 452[26]). Es gibt außerdem eine Reihe von Ausdrücken für unversehrt im Sinne „gerettet“: ἦ πάντες ἀπήμονες ἦλθεν Ἀχαιοί, δ 487[27]).

Wir sehen wieder und wieder: die homerische Welt ist nicht sonnig, sie ist eher düster und traurig. Ich habe einmal alle Stellen über den Tod und die Erbärmlichkeit der Sterblichen zusammengestellt[28]). Es sind überraschend viel. Aber diesem Wissen um die Erbärmlichkeit der Menschen, dieser Angst vor dem Tode, entspricht auf der anderen Seite die glühende Liebe zum Leben und der dinglich materielle Genuß der Lebensgüter. So wie dem erhabenen Schwarz-Weiß der Götterwelt die rotbraune Welt der Tiere und Metalle gegenübersteht.

Odysseus, der nach einem leidvollen Leben — o wie oft wird dieses leidvolle Leben genannt und beklagt — um ein geruhsames Lebensende im Schoße der Seinen, in Reichtum und Behaglichkeit fleht und es auch erhält, dieser Odysseus ist der Gegenspieler zu Achill und Agamemnon. Keineswegs zufällig sind die beiden Unterweltszenen über die Odyssee verteilt. Es ist der Klang, der genau so von Anfang bis Ende das ganze Epos durchzieht wie die Todesgewißheit des Achill die Ilias. Agamemnon und Achill, beide ein glanzvolles aber kurzes Leben hinter sich lassend, beklagen ihr Schicksal. Und es ist keineswegs eine Redensart, wenn Achill den ländlichen Sklaven beneidet, den Ackerbauer, der, auch wenn er einem armen Herrn dient, dennoch so unendlich reicher ist als er, der Fürst im Schattenreich:

βουλοίμην κ᾽ ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλῳ,
ἀνδρὶ πάρ᾽ ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίοτος πολὺς εἴη,
ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

Drückt er sich doch nicht wesentlich anders in der Ilias aus: „Nichts gilt mir soviel wie das Leben, auch nicht was immer in Ilion, der wohl-

26) „Diesen rettete er aus der Strömung des Flusses.“
27) „ob alle Griechen unversehrt in ihren Schiffen (nach Hause) kamen.“
28) M. Riemschneider-Hoerner, a. a. O. S. 118.





gebauten Stadt, an Schätzen gelegen haben soll zuvor im Frieden, ehe die Söhne der Achäer kamen“ *I* 401.

Helldunkel und Bewegung sind die beiden Elemente aller barocken Farbengebung. Durch sie wird die Schilderung bewegt und reich, wenn auch unruhig und flackernd. Die flächige Ausbreitung klassischer Farbe in ihrer beruhigten Schönheit suchen wir hier umsonst. Aber wie sollte eine solche beruhigte Schönheit auch zu dem homerischen Menschen passen? Helldunkel und Bewegung, das gilt auch für die Charaktere. Denn wie sind sie denn in Wirklichkeit? Haben diese Götter und diese Menschen auch nur das geringste gemein mit den feierlich sich gehabenden Gestalten der Parthenonfriese? Unstet und launisch, aus Jubel in Bestürzung fallend, aus Inbrunst in Haß, aus trotziger Prahlerei in wehleidige Klage, verkörpern sie eine komplizierte, bewegliche Geistigkeit, die Homer mit feinster psychologischer Kleinarbeit zu zeichnen weiß und die uns davor warnt, die großen Rätsel dieser Götterwelt etwa für naiv zu halten. Auch die Charaktere sind schatten- und lichtreich, sind düster und strahlend zugleich und wenn dort aus dem Dunkel eine Farbe aufglüht, wenn in dem diesigen Nebel die Reflexe zu spielen beginnen, so spielt dort über die menschlichen — ach so menschlichen — Schwächen dieser Götter und Helden als Lichtschimmer ein unerschöpflicher Humor.

Man könnte meinen, es gäbe keine einzige Zeile in Ilias und Odyssee, hinter der nicht der Kobold des „süßen Gelächters“ steckt. So lange wir dem nicht Rechnung tragen, kommt es zu den wunderlichsten Mißverständnissen, weil wir dann jedes Wort Homers für bare Münze halten[29]. Aber wie soll etwas bare Münze sein in einer Welt, in der es nichts Festes gibt, in der alles wogt und schwillt, alles gleitet und wechselt, das Kriegsglück, die Tapferkeit, die Treue und das Versprechen. „Selbst Achill vermag nicht jedes Wort einzulösen. Einiges vollendet er, anderes bleibt unvollendet.“ *Γ* 369. Homer spricht von den „Pfaden des Meeres“ und den „Pfaden des Krieges“, wenn er jene Unsicherheit des Wassers, der Schlacht, die ständige Bewegtheit meint. Die Pfade dieser Charaktere sind nicht minder bewegt und trügerisch. Aber wir müssen sie nehmen, wie Athene ihren Liebling Odysseus nimmt. Sie streichelt ihn noch für seine betörende Ränkespinnerei, die weit über den augenblick-

---

[29]) Nur ein Beispiel für viele: Im ersten Gesang der Odyssee erzählt Athene dem Telemach, sein Vater werde auf einer einsamen Insel von wilden Männern (*χαλεποὶ ἄνδρες ἄγριοι*) zurückgehalten. Wer wird auch dem Sohn von der „Nymphe mit den schönen Haarflechten“ erzählen! Da dies jedoch nicht mit ihrer Schilderung Zeus gegenüber übereinstimmt, kam man auf den Ausweg, es handle sich hier — um zwei verschiedene Vorlagen!





lichen Nutzen hinausreichend garnicht anders kann als sich stets neu zu betätigen: „Der müßte schon sehr gerissen sein und überaus verschlagen, der dir gleich käme, und selbst wenn es ein Gott wäre, der dir begegnete. Schlechter! An Einfällen Reicher! An Listen Unersättlicher! Möchtest du denn nicht einmal in deinem eignen Vaterland von den trügerischen Reden ablassen und den Ränken, die dir nun einmal von Grund aus lieb sind?" *N* 291. Ja möchten w i r doch einmal diese Götter und Helden nicht immer mit den Augen des klassischen Griechenland ansehen, sondern begreifen, daß sie gerade so, wie sie sind, in ihrer Unfaßlichkeit und Bewegtheit, in ihrem starken Helldunkel dem Dichter der Epen „von Grund aus lieb" sind. Gerade so, wie seine farbige Welt sich in nichts mit der Anschauung der Griechen perikleischer Zeit deckt, — nicht weil es sich hier um ein Können oder Nichtkönnen, um ein Früher oder Später, sondern einfach um eine völlig andere Weltanschauung handelt — gerade so unterscheidet sich seine Menschenschilderung und die seiner Götter von der des Sophokles und des Pindar.

Ist es nun möglich, aus der Farb- und Lichtbehandlung bei Homer irgend welchen Gewinn für die zeitliche Ansetzung der Epen zu ziehen? Ich glaube, daß dies sehr wohl der Fall ist. Freilich handelt es sich hier nicht um Jahrzehnte oder Jahrfünfte, wohl aber um eine Einschränkung auf eine weltanschaulich einheitliche Periode, die vom Beginn des 7. Jahrhunderts bis zur Mitte des 6. reicht. Man hat diesen von mir angegebenen Zeitraum als zu groß empfunden und alle mit Homer in Beziehung gesetzten Beispiele als zu spät. Aber so viel technische und stilistische Unterschiede zwischen der Kanne Chigi und der Françoisvase bestehen mögen, ich sehe keinen weltanschaulichen Unterschied. Was der eine erstrebt, verschwendet der andere aus der Fülle eines reifen Könnens heraus. Wohl aber sehe ich einen erheblichen, unüberbrückbaren Unterschied zwischen einer geometrischen Vase und einem protokorinthischen Gefäß, nach der anderen Seite zwischen der Françoisvase und der altertümlichsten Amphora des Andokides. Daß es sich das eine Mal um anderthalb Jahrhunderte, das andere Mal kaum um Jahrzehnte handelt, ja, daß Überschneidungen stattfinden können und sich nirgends ein klarer Schnitt ziehen läßt? Es ist in der neueren Kunst nicht anders. Wenn Genelli und Menzel in der Mitte des 19. Jahrhunderts sich gerade noch begegnen, werden wir dann sagen können, daß sie Zeitgenossen sind und demnach auch die gleiche Weltanschauung haben müssen? Nein, das werden wir gewiß nicht sagen. Und daß dieser Zeitraum so sehr groß ist und so viel Verschiedenes birgt? Barocke Zeiten sind immer lang und reich an Entwicklung, klassische sind immer kurz und starr.

Wenn die Gelehrten aus gewichtigen Gründen Homer um 700 ansetzen, werden wir dem nicht widersprechen. Desgleichen nicht einer Ansetzung um 100 Jahre später. Niemals aber werden wir einer Datierung zustimmen können, die über das Jahr 700 hinaufreicht, oder vorsichtiger ausgedrückt: in den geometrischen Stil hinein. Es ist undenkbar, daß Homer ein geometrisch bemaltes Gefäß oder was es an Äquivalenten in Kleinasien gab für ein Erzeugnis seiner Zeit gehalten haben könnte. Mag die Dichtung hundertmal flüssiger und fortschrittlicher sich darstellen, über gewisse Grenzen des Weltanschaulichen kommt auch sie nicht hinaus. Und wenn es nur das Allereinfachste, das Urtümlichste ist, das Körpergefühl. Die Menschen Homers sind breit und prall. Sie besitzen zwar ein starkes Gefühl für Gelenkwirkung, das heißt sie haben „biegsame Glieder" und stark bewegliche Kniee, aber das hat noch die späteste schwarzfigurige Vasenmalerei. Zwischen diesen Gelenkbetonungen, die in der Malerei als starke Kontureinziehung zum Vorschein kommen, runden sich die Formen in der gleichen prallen Form bei Homer wie unter dem Pinsel des Malers[30]). Und diese Form ist nicht mit Netz- und Grätenmustern entmaterialisiert, sondern mit Fleisch und Blut, mit Fett und Gehirn gedacht. Ist es eine geometrische Vorstellung, daß bei der Verwundung die Därme hervorquellen, daß die Lanzenspitze in den Eingeweiden „schöpft" und das Gehirn unter dem krachenden Knochen „innen ganz besudelt wird", das heißt: besudelt von Blut? Auch das Ersetzen des fehlenden Ausdrucks für Körper durch *χρώς*, die Haut, kann ich nicht für geometrisch ansprechen[31]). Die Haut, die den ganzen Körper überspannt, die auch bei dem rauhesten Krieger lilienhaft und zart (*λειριόεις, ἁπαλός*) genannt wird, ist der barockeste Ausdruck für Körper, den man sich denken kann. Wenn wir bei Rubens Haut statt Körper sagen, werden wir nie fehlgehen. Innerhalb der so stark auf sensuelle Reize ausgehenden Welt Homers ist sie nichts Erstaunliches. Bei der Verwundung wird die Haut geritzt, so daß das Blut daran herniederläuft. Das ist ebenso barock, wie es unklassisch ist. Denn in klassischen Kriegsschilderungen quellen keine Därme und Eingeweide, da wirbeln — zum Beispiel bei Ariost — stets ganze Arme und Beine in der Luft herum.

[30]) Man vergleiche auch die Rückverwandlung des Odysseus. Da heißt es: *δέμας δ'ὤφελλε καὶ ἥβην· ἂψ δὲ μελαγχροιὴς γένετο, γναθμοὶ δὲ τάνυσθεν*, π 174. „In Bezug auf Gestalt und Jugend wurde er voller, rasch wurde die Haut dunkler, es spannten sich die Backen." Oder der Zustand, in dem er nach dem langen Schwimmen im Meer aus dem Wasser steigt: *ᾤδεε δὲ χρόα πάντα* „Die ganze Haut war geschwollen." ε 455.

[31]) B. Snell, Die Sprache Homers als Ausdruck seiner Gedankenwelt. Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung 1939, S. 397.

Mögen diese Betrachtungen dem Leser auch abwegig erscheinen — sie sind es nicht im Zusammenhang unserer Betrachtungen. Denn was nützt uns eine Behandlung aller Farbprobleme außerhalb der lebenden und atmenden Welt, in der sie statt hat. Allzu isolierte Darstellungen, die nicht das Ganze des Lebens im Auge haben, führen meist in die Irre. Und wir wollen ja nicht einen Maler mit Farbrezepten beglücken, wir wollen die große Glocke Homer zum Klingen bringen.

Untersuchung über das Filmerleben

(Erster Teil)

Von

Wolfgang Wilhelm

Vorbemerkung

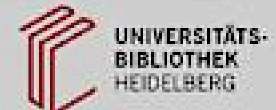
Die Motive, aus denen heraus der heutige Mensch ins Kino geht, sind oft komplexer Art, und die psychischen Zustände während des Filmablaufs zu verstehen und zu deuten, verlangt nicht selten ein hohes Maß an psychologischer Einfühlung. Unsere Untersuchung, die sich zum Teil auf die Befragung einzelner Zuschauer stützt, hofft zu zeigen, daß es ein Erleben des Films gibt, dessen Tönungen von Mensch zu Mensch abgestuft sind.

Dabei stellte es sich heraus, daß wir die Übereinstimmungen und Unterschiede unserer Aussagen auf einen dominierenden Wesenszug des Filmerlebens beziehen konnten, nämlich die Wirkung des Films auf das menschliche Gesamtbefinden. Gewöhnlich wird der Zuschauer während des Filmablaufs eines gesteigerten Erlebens inne, das sich nach der Vorstellung oft zu einem tragenden Gefühl seelischen Auftriebs verdichtet.

1. Die positive Grundhaltung im Zuschauer: Hingabe

Erfährt der Erlebende einen seelischen Auftrieb durch ein von außen auf ihn Einwirkendes, so ist er dem Auftriebbewirkenden gegenüber völlig aufgeschlossen; das Gefühl der Freude wird ihm von einem Geschehen oder einer Situation vermittelt. Wenn wir diese Feststellung auf den Filmbeschauer übertragen, wird unmittelbar deutlich, daß er eine gelöste, aufnahmebereite Haltung während der Filmvorstellung einnimmt, um durch die Kraft des Bildstreifens in seelische Hochgestimmtheit versetzt zu werden.

Die Überfülle neuer Eindrücke, die ihn von der Leinwand herab überfällt, zwingt ihn indessen nicht selten in einen Zustand des Erleidens hinein. Zwar zur Selbstbehauptung entschlossen, muß er gleichwohl dulden, daß ein vielfältiges, vieldeutiges Geschehen die Fähigkeit seiner





inneren Aufnahme und Verarbeitung übersteigt; es ergeht dem Filmbeschauer dann wie dem Gefangenen, der, jahrelang nur die Enge der Zelle kennend, am Tage seiner Freilassung fassungslos die Flut ungewohnter Eindrücke erleidet.

Um sich aus solcher Bedrängnis zu lösen, muß der Filmbesucher die Bewegung der Hingabe vollziehen, d. h. sich freiwillig dem verwirrend eindringenden Geschehen öffnen. Nur so kann es ihm gelingen, daß er vom Strom der mechanisch ablaufenden Bilder nicht mehr bedroht, sondern getragen wird. Während im Erleiden der Eindrucksfülle ein erstauntes, zögernd widerstrebendes Ich gegenübersteht, wird Hingabe möglich, wenn der Zuschauer verzichtet, sich dem Geschehen zu widersetzen. Im Erleiden schwingt noch eine Spur von Selbstbehauptung; erst bei deren Verschwinden entsteht Hingabe. Am ehesten kann die Hingabe dort vollzogen werden, wo der pausenlose Bildfluß sich zur Intensität einer Großaufnahme staut und der Zuschauer aufatmend verweilen darf.

Die Gehetztheit der Bildfolge macht es dem Zuschauer unmöglich, sich zu besinnen und das Aufgenommene einzuordnen. Das festbegründete Tiefenerlebnis ist nach Klages eine Verknüpfung des gegenwärtig Aufgenommenen mit einer eingliedernden Rückschau[2]). Das Erlebnis bedarf deshalb eines weitgespannten zeitlichen Rahmens; gerade diesen zeitlichen Rahmen aber sieht der vorwiegend erleidende Zuschauer durch den schnellen Bildwechsel der Filmmontage gesprengt. Sein Aufnehmen ist ein punktförmiges Springen von Gegenwart zu Gegenwart. Der schnelle Ablauf der Zeit macht eine Erinnerung unmöglich. Dagegen gestattet die Großaufnahme ein längeres Verweilen, so daß der Zuschauer eine persönliche Beziehung zum Filmbild erhält. Von der Großaufnahme ausgehend, gibt er sich dem gesamten Bildfluß hin.

„Die Dynamik des filmischen Geschehens ist so mitreißend, daß jegliche Reflexion ausgeschaltet werden kann. Eins geht ins andere über, und dieser dauernde Wechsel hält einen in Spannung und Atem. Ich möchte sagen, man ist bei scheinbar höchster Aktivität der gesamten Gefühlsbeteiligung doch ganz passiv, ganz aufnahmebereit." (Studentin der Psychologie.)

„Ich öffne mich ganz dem Geschehen und warte mit großer Spannung." (Berufstätige.)

In einem männlichen Bericht wird der Vorgang der Hingebung im Spiegel der Reflexion beobachtet; der Filmmusik wird dabei eine entscheidende Rolle zuerkannt:

„Die chaotische Musik am Anfang schien mir gleichsam auf eine Zerstörung des eigenen Zustandes oder der festen Einstellung, mit der man

[2]) Vgl. Klages, Vom kosmogonischen Eros, 1926.

aus der alltäglichen Wirklichkeit ins Kino kommt, abzuzielen, während dann die ersten stillen Landschaftsaufnahmen in ihrer bewegten Weite ein gelöstes, optisches Raumerleben bewirkten. (Film: „Spiegel des Lebens".)

„Übrigens bemerke ich während der Vorführung, daß ich weniger die einzelnen Kunstmittel beachte — trotzdem ich mich darum bemühe — als vielmehr ihre gemeinsame Wirkung. Mir scheint, sie wirken alle mehr oder weniger in einer Richtung. Mit zunehmender Ermüdung — es ist elf Uhr abends — nehmen mich indessen die Vorgänge selbst in ihren Bann; ich sinke gleichsam selbstvergessen in das Geschehen auf der Leinwand hinein." (Berufspsychologe.)

Ein wichtiges Moment ist hier angerührt: die Ermüdung. Der Großstadtmensch kommt nach einem gedrängten Tage abgespannt ins Filmtheater, bereit, sich einem Geschehen, mit dem er nicht unmittelbar verbunden ist, hinzugeben. Das durch den Zustand der Ermüdung verstärkte Verlangen, einmal Unbeteiligter zu sein, führt ihn zur bewußten Hingabe an ein Geschehen, das dadurch, daß es autonom ist, lösend und ablenkend wirkt. Den Verlauf der allmählichen Loslösung von der Wirklichkeit des Taglebens und der Hingabe an das vom Selbst geschiedene Geschehen gibt sehr schön folgender Auszug aus einem Bericht wieder:

„Früh erhielt ich eine reichlich unangenehme Nachricht und wollte zunächst nicht zu den Versuchen gehen, tat es mehr aus Pflichtgefühl. Kurz vor Beginn starke innere Leere; so unnatürlich, jetzt um 10 Uhr vormittags und in dieser Stimmung ins Kino zu gehen[3]). Überrascht darüber, wie stark doch schon bei den ersten Bildern und Klängen diese Fesselung an die Wirklichkeit sich löste. Möglicherweise kam es gerade wegen jener Bedrückung zu einer Bereitschaft, sich innerlich loszulassen."

Die Hingabe erscheint dem Aussagenden als eine so wertvolle Haltung, daß er mit Analyse und Bericht nicht an ihr zu rühren wagt:

„Man möchte sich gar nicht bewegen, nimmt auch unwillkürlich beim Berichten wieder die lockere Gesamthaltung an, wie im Film selbst."

Die unbeteiligte Hingabe ist so stark, „daß der Zuschauer, dem die Filmbilder ohne sein Zutun zum Erlebnis werden, sich selber mehr und mehr nicht nur vergißt, sondern sogar verliert. Das Geschehen auf der Filmleinwand sehe ich vor mir als etwas nicht mir Zugehöriges, dem ich mich hingeben kann, mir entgegenkommend. Ich habe nach der Vorstellung einen eigentümlichen Zwiespalt von Fülle und Leere. Die Aufgabe, mir über Einzelheiten Rechenschaft zu geben, ist im ganzen schwer

[3]) Auch diese Bemerkung ist ein Hinweis auf den „Abendcharakter" des Filmverbrauchs. Erst nach einem stark beteiligten Tagerleben bedarf man des verantwortungslosen Geschehens.





durchzuführen, weil gerade die Fülle der Bilder dem Zuschauer jene verloren träumerische Haltung nahelegt. Sowie ich anfange, zu einigem kritisch Stellung zu nehmen, trage ich gerade das hinein, was ja der filmischen Wirklichkeit als solcher fremd ist. Ich möchte sie gar nicht mit dem Vollzug meines eigenen Lebens verbinden, sondern von ihr in irgendetwas entführt sein, das frei für sich schwebt." (Dozent der Psychologie.)

Dieser sich locker hingebende Zuschauertypus steht in einem positiven Verhältnis zum Film. In seinem Erleben erhalten nicht nur hochwertige Filme, sondern auch z. B. gut inszenierte amerikanische Reißer in ihrer schrankenlos optimistischen Dynamik den Eigenwert des fremden Geschehens, von dem er sich umfluten läßt. Während andere noch im Erleiden verharren und dem Taumel des Geschehens ausgeliefert sind oder den Film kritisch zügeln wollen, ist der hingabefähige Zuschauer bereits mit der Eigenart des Filmischen einverstanden.

Arten der Hingabe

a) Unbeteiligte Anteilnahme

Die im Vorigen beschriebene Grundhaltung des Zuschauers weist einige übergreifende Züge auf, die zu einer eingehenderen Betrachtung nötigen. Dahin gehört vor allem die von Pahl beschriebene „passive Anteilnahme", die er als eigentümliche Mischung von Willenlosigkeit und Interesse betrachtet[4]). Auch van Duyn hebt diese in sich gegensätzliche Verfassung des Filmzuschauers hervor[5]). Er geht dabei von der Voraussetzung aus, daß vor der Leinwand ein Ausströmen der angehäuften Impulse einsetze, deren unmittelbares Ausleben im Alltag des neuzeitlichen Menschen unmöglich sei. So erlöse der Film von zweierlei Fessel: der durch Satzungen der Gesellschaft dem Einzelnen auferlegten und der eigenen, die in Gestalt der Trägheit dem Äußerungsdrang entgegenwirkt.

Diese Auffassungen bergen indessen die Gefahr der Einseitigkeit. „Passive Anteilnahme" verlegt den Akzent zu sehr auf den Zustand des Erleidens. Die zweite Auffassung dagegen sieht im Filmerlebnis zu ausschließlich eine subjektive Funktion des Zuschauers. Was wir demgegenüber als „unbeteiligte Anteilnahme" kennzeichnen, wird verständlich, wenn wir uns auf eine seelische Situation des modernen Menschen besinnen: seines Ausgeliefertseins an eine Überfülle von Eindrücken und seines Eingespanntseins in ein ungeheuer verdichtetes Netz von Verantwortungen und Abhängigkeiten. Dem unüberschaubar gewordenen Geschehen der Tageswirklichkeit gegenüber sich abzusetzen, vorübergehend

---

[4]) W. Pahl, Die psychologischen Wirkungen des Films, 1926, S. 86 ff.

[5]) G. van Duyn, Psychologische Beschouwingen over Film en Bioscoopbezoeker, 1926, S. 7/9.

bloßer Zuschauer zu sein, wird manchem ins Kino Eilenden zum Bedürfnis. Ist er einmal hors de l'action, bereitet es ihm Erholung und Vergnügen, das seiner unmittelbaren Beziehung zu ihm entbundene Geschehen abrollen zu sehen; ähnlich mag die seelische Verfassung des aus Stürmen ans feste Land gelangten Seefahrers sein, der vom Fenster seines sicheren Hauses den Sturz der Wogen betrachtet[6]).

Das Wunder dieser Auflockerung ist bedingt durch die Abgesetztheit des Erlebnisträgers vom Geschehen; die dabei in ihm entstehende Zweipoligkeit können wir in der Gleichung zusammenfassen: die Stärke der Anteilnahme wächst mit dem Abnehmen des Beteiligtseins. Von solcher Doppelbestimmtheit ist die Haltung vieler Filmzuschauer, die, von ihrem Wirkbereich gelöst, das Geschehen auf der Filmleinwand verfolgen. Die beruhigende Sicherheit des Wissens, den Forderungen der Tageswirklichkeit enthoben zu sein, und die gespannte Einstellung auf die Filmhandlung geben den erwähnten Zuschauertypen jene besondere Verfassung, die wir als „unbeteiligte Anteilnahme" bezeichnen; sie wird in den Berichten mehrfach beschrieben.

„Ich möchte sagen, man muß bei scheinbar höchster Aktivität der gesamten Gefühlsbeteiligung doch ganz passiv sein." (Studentin der Psychologie.)

„Trotz Konzentration entspannendes Selbstvergessen wie bei herzlichem Gelächter." (Studentin der Kunstwissenschaft.)

„Vor allem stellen die Großaufnahmen einen außerordentlichen Reiz für mich dar; kann ich doch hier, wie durch eine Tarnkappe verborgen, die Menschen ganz aus der Nähe beobachten, kann sie solange anschauen wie ich möchte." (Student der Medizin.)

„Film ist für mich ein Erleben, weil ich nicht beteiligt bin. Weil ich dasitze in meiner Ruhe... Habe das Bedürfnis, den Geist in Tätigkeit zu halten; die Handlung des Filmes zwingt mich zu denken, obgleich ich ermüdet bin... Im Leben muß ich aktiv sein. Im Film erlebe ich zwar die Handlung mit, bin aber selbst passiv." (Arzt)

Bemerkenswert in der letzten Aussage ist der Tätigkeitstrieb, der selbst in der Ruhe nicht nachläßt. Obwohl der ermüdete Geist nicht mehr die Fähigkeit eigener Kombinationen und präzisierter Bildvorstellungen besitzt, will er sich nicht völlig an die Zuständlichkeiten des „endothymen Grundes" (Lersch) aufgeben. Statt dessen genießt er vor der mechanisch ablaufenden Bildkette der Filmleinwand die Illusion einer unausschöpflichen Fülle und behält auf diese Weise die Autorität im psychisch-physischen Gesamtgefüge.

---

[6]) Es handelt sich in diesem Abschnitt indessen nur um einen Typus des Zuschauers. Oft leitet den Kinobesucher ein gerade entgegengesetztes Bedürfnis, etwa das nach bildhafter Verdichtung gegenwartsnaher Geschehens ins Filmtheater.





Allen Aussagen ist die Haltung des unbeteiligten Interesses gemeinsam; die Versuchsteilnehmer haben sich für einige Zeit von der Tageswirklichkeit unabhängig gemacht und betrachten im Filmbild abständig das Treiben der Welt. Die allgemeine Erklärung des holländischen Autors erscheint daher unzulänglich. Nicht aus der Trägheit des Großstädters resultiert jene Unbeteiligtheit und nicht aus der erleichterten Energieentladung seine Anteilnahme; sie entspringen vielmehr der Gewißheit, als unbeteiligter Zuschauer Gefühle und Situationen mitzuerleben, die sich ihm in ihrer überschaubar gewordenen Vielfalt und Lebendigkeit entfalten.

b) Spannung und Lösung

Einen weiteren Gesamtzug in der Grundhaltung des hingabefähigen Zuschauers während eines Filmablaufs bildet der Wechsel von Spannung und Lösung. In der „Anteilnahme" klingt die Tageswirklichkeit mit ihrer Bereitschaftsforderung noch einmal an, ihre Spannung gleitet indessen durch die „Unbeteiligtheit" spielartig in Lockerungszustände hinüber, die meist durch Bildwechsel bewirkt werden. Eine gefühls- oder ereignisstarke Szene verschwingt etwa in ein unbeteiligtes Landschaftsbild:

„Glücklich war folgender Einfall: nach einem sehr schmerzensreichen Erlebnis, das man kaum mehr ertrug, erscheint ein Landschaftsbild. Wunderbare Lösung! Das schwer gedrückte Gefühl bekommt Luft. Man ruht seelisch aus." (Student der Psychologie.)

„Ich empfand, daß da, wo die Spannung aufs höchste geladen war, das Bild wohltuend wechselte — und zwar oft in eine weite Landschaftsaufnahme. Man hatte nie das Gefühl der Peinlichkeit oder der Leere." (Student der Theologie.)

Ein anderes Mittel des Spielleiters, das dem Höhepunkt der Handlung angenäherte Geschehen abzuschatten, ist das Hinüberwechseln in andere Situationen.

„Gut ist, wenn vor den Schluß des Films sich ein neutraler Ausklang schiebt, wie in „Eifersucht" die ausziehenden Truppen, deren Rhythmus in Schritt, Bewegung, Ton das innere Gleichgewicht anschwingt, so daß der notwendige „Seufzer der Erleichterung" möglich wird." (Studentin der Kunstwissenschaft.)

Die Wirkung des Bildwechsels ist indessen nicht nur lockernd, sondern kann auch spannungssteigernd sein.

„Der Bildwechsel schien mir bei weiträumigen Szenen und bei Großaufnahmen einen verschiedenen Charakter zu haben. Hier wirkt er äußerlich — wie ein schweifender Blick, der bald dieses, bald jenes ins Auge faßt, ohne es festzuhalten; er hat also eine auflockernde, zerstreuende, entspannende Wirkung. Dort steigert er die Spannung, er wird bannend und gleicht einem Funken, der hin und her springt." (Berufspsychologe.)

Die bisher angeführten Aussagen deuten meist das Lustbetonte der Lösung nach vorhergegangener Spannung an oder sie schildern einfach die Empfindung des reinen Spannung-Lösungwechsels. Die Aufeinanderfolge der beiden emotionalen „Grundformen" (Wundt) kann sich aber auch zum Gesamtrhythmus des Filmerlebens binden:

„Insgeheim drängt man danach, das Erlebnis der Spannung wieder aufzunehmen und genießt die Entspannung nur in Erwartung einer gesteigerten Konzentriertheit." (Lehrerin.)

Bei einem anderen Versuchsteilnehmer heißt es zusammenfassend:

„Der Wechsel zweier Erlebnisse macht für mich den Genuß eines Films aus:

1. Das Dynamische: Das Schweben von der Loge zur Bühne, von der Bühne zum Publikum, vom Zuschauerraum zur Garderobe, wo der Staatsanwalt durch das Türfenster den Flirt seiner Frau mit seinem Freund beobachtet (Film „Eifersucht").

2. Das Ausruhen: Die dynamische Bildfolge wird ausgeglichen durch das Ausruhen der Kamera auf einem Schachbrett mit seiner schweigsamen Belegschaft, in einer Winterlandschaft, im Gesicht eines Menschen." (Student der Psychologie.)

Filme, die das empfindliche Gewebe aus Bewegung und Festigung durch allzu gehäuftes Geschehen oder allzu gedehntes Verweilen zerreißen, lehnt der Zuschauer meist ab. Er will weder bedrängt noch aufgehalten sein, vielmehr im Rhythmus von Spannung und Lösung, der in der gesamten Natur schwingt, ungestört aufgehen. Gerade durch die Ausgeglichenheit seines Bildflusses belebt der Filmstreifen das Gefühl des Zuschauers, das in der Stückhaftigkeit der Werktagseindrücke gehemmt ist. Besonders die Großaufnahme wirkt in ihrer besinnlichen Ruhe dem „Brausen der Unstetigkeit" (Kierkegaard) entgegen, das den heutigen Alltag erfüllt. Unter der Vielzahl anstürmender Eindrücke vermag das Gefühl nur selten auszuklingen; in beständiger Spannung verharrend, stumpft es ab oder schwingt unvermittelt in andere Erregungen um. In der Gehetztheit der allerersten Bildstreifen war der Film selbst noch ein Spiegel des damaligen Gefühlslebens. Daß er indessen noch eine andere Wirkung besitzt, zeigen unsere Protokolle. Der Mensch geht ins Filmtheater, um sich innerlich zu befreien. Vor der Leinwand ruht seine Zielgerichtetheit, die ihn tagsüber vielseitig gebannt hält, und sein emotionales Erleben darf sich im Gleichklang von Spannung und Lösung entfalten. Pahl sieht im Film ein Korrelat zur heutigen Arbeitssituation[7]). Unsere Unterredungen bestätigen dies, indem sie das Entspannungsgefühl, worin

[7]) W. Pahl, Die psychologischen Wirkungen des Films, 1926, S. 159.

sich die Lösung vom willensgestrafften Tagleben im Zuschauer ankündigt, hervorheben.

„Wenn man sich mit einem gezankt hat oder sich über ein Pferd geärgert hat, wird man im Film ruhiger." (Landarbeiter)

„Der Film bewirkt einen Ausgleich meiner Tätigkeit; er zeigt eine neue Welt, die mich auch interessiert. Zentren meines Gehirns werden aufgeschlossen, andere entlastet." (Ingenieur)

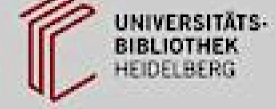
2. Wesen des Filmerlebens

Wie tief dem filmischen Erscheinungsbild ein spontanes Erleben zu Grunde liegt, versucht auch dieser theoretische Abschnitt unserer Untersuchung aufzuzeigen, in dem wir uns bemühen, die Stellung des Films im geschichtlich-genetischen Zusammenhang darzustellen.

Es wäre grundverfehlt, den Film nur als „Ausdruck einer Not" (Pahl), d. h. als Kompensation eines durch mechanische Arbeit unbefriedigten Erlebnishungers zu begreifen. Die Frage, weshalb und wodurch es zum Kino kommen mußte, wird umso brennender, sobald wir versuchen, den Film dem übergreifenden Gebiet der darstellenden Kunst einzuordnen, die sich bislang in Schauspiel, Pantomime und Tanz untergliederte. Sehen wir doch von diesem Blickpunkt aus die merkwürdige Tatsache, daß im Film eine maschinell vermittelte Art der Menschendarstellung in die hochdifferenzierte Bühnenkunst des ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts einfällt. Dabei darf nicht vergessen werden, daß der Film bereits in seinen allerersten Äußerungen auf der flimmernden Leinwand als erklärter Nebenbuhler des Theaters auftrat und daß ihm selbst von scharfsinnigen Betrachtern — z. B. von Konrad Lange — keine künstlerische Entwicklungsmöglichkeit zugesprochen wurde; existenzfähig waren die frühen, überaus primitiven Filmunternehmungen erst durch den Kassenerfolg.

Das Seltsame dieses tastenden Anfangs wird besonders deutlich durch seinen Kontrast zum gleichzeitigen wie zum vorfilmischen Theater, das eine hochentwickelte Spätkunst darstellt, und zwar im Naturalismus der „freien Bühne", im Stimmungstheater wie in der spielfreudigen reinen Mimenkunst, mit der Namen wie Kainz, Wolter, Bernhardt und Duse untrennbar verknüpft bleiben.

Gerade eine Erscheinung wie die der Eleonora Duse kann aber den Einfall des Films begreiflich machen. Die einzigartige Darstellungskunst dieser Italienerin offenbarte sich zum Teil in Bühnenstücken (von del Testa, Dumas fils, Sardou, Giacosa, Ohnet, d'Annuncio u. a.), die erst durch ihre schauspielerische Leistung höheren Wert empfingen. Oder mit anderen Worten: die körperlich-seelische Substanz des Darstellers sog gleich-





sam die Bedeutung des dramatischen Wortes auf. Indem sich die Gestaltungskraft der Duse und auch der Bernhardt oft mehr in wortlosen Szenen oder in alltäglichen Interjektionen und Redewendungen als im geistigen Raum des eigentlich dichterischen Monologes oder Dialoges offenbarte[8]), kündigte sich eine Verlagerung des Akzentes vom Dichter auf den Darsteller an, die unmittelbar zur filmischen Grundeinstellung hindrängte.

Um diesen Vorgang zu verdeutlichen, müssen wir uns auf die Wurzeln alles Schauspielerischen besinnen. Dabei können wir uns auf das abendländische Theater beschränken, das in der griechischen Antike zum ersten Male festere Gestalt gewann[9]). Ist doch das Erscheinen des Films lediglich aus dem Wellenschlag europäischen Geistes zu verstehen: als Wiederaufbrechen „struktureller Dispositionen" (im Sinne Dilthey's und Krueger's).

Im unkultischen Spieltrieb, der sich zu Rausch und Besessenheit steigerte, endlich zur Spiegelung des Einzelnen und zu seiner Abspaltung von der Gruppe führte, müssen wir eine Wurzel heutiger filmischer Wirksamkeit suchen. Der Dithyrambus, pantomimisch rhythmisierter Rundgesang attischer Hirten, stellt noch ein Ineinander mimischer und kultischer Motive dar; besingt man doch Leben und Taten des Dionysos, indem man zugleich die Rolle des Gottes spielt. Im mächtigen Reifungsvorgang der attischen Tragödie tritt jedoch das naive „so tun als ob" (Gregor), die bloße Freude an der Existenz der Maske zurück. Nun setzt sich die tragische Ergriffenheit durch das „Mächtigere" — wie wir es nennen wollen — klar von den mimisch-tänzerischen Äußerungen der Spiel- und Verwandlungslust ab. Während der Dithyrambus nur „Agierende" kannte, spaltete die Tragödie sich in Protagonisten und Zuschauer, die sich erst wieder in ihrer Bezugnahme zum „Mächtigeren" vereinten. Das „Mächtigere" waren die Götter, der unerwartete Eingriff der moira in menschliches Planen, oder auch der große Affekt: Kreon's oder Prometheus' unbändiger Schmerz etwa, ihr lautes Klagen, dem die erschütterten Zuschauer wie der allgewaltigen, unfaßbaren Macht des Kosmos selbst lauschten. Das Ohr als Organ des Innerlichen mag im gestuften

[8]) Vgl. das Kap. „Wiener Theater" in R. Kassner's „Buch der Erinnerung", Leipzig 1939.

[9]) Das Theater des Orients erscheint uns im Hinblick auf den Film minder wichtig; zwar hat der Film auch den Weg zum Orient erfolgreich gefunden, ist hier aber in seiner uns angemessenen dynamischen Mentalität nie bodenständig geworden, sondern hat sich — um die filmproduzierenden Länder heranzuziehen — in Japan dem Darstellungsstil des no, in China dem King-tiao und in Indien der epischen Pantomime angepaßt. Der Film ist so in den orientalischen Ländern zu einem Gliede ihrer geistig-religiösen Tradition, d. h. statisch geworden und hat seine Bedeutung für das Abendland gleichsam auf den Kopf gestellt.

Rund des antiken Theaters überhaupt mehr zur Geltung gekommen sein als das Auge, denn die Schauspieler, durch Maske und Schalltrichter entstellt, verharrten noch in der Anonymität der Gruppe und waren auf das dichterische Wort „ausgerichtet". Vor dem im Wort gleichsam verabsolutierten, aus dem übrigen Erlebensbereich ausgegliederten Schmerz verstummte der Zuschauer; wie der Protagonist blickte auch er nur auf das „Mächtigere", das sich im Gewande der Handlung kundgab[10]).

Angesichts dieser gemeinsamen Ausrichtung von Schauspieler und Zuschauer auf das im dramatischen Wort verkörperte „Mächtigere" erscheint die Ansicht J. Bab's fehlgreifend, daß der Urgrund des Theaters eine Bezwingung der Lebensangst durch mimische Ekstase sei[11]). Ekstase bedeutet immer ein Überfluten der Grenzen, auch der zwischen Agierenden und Zuschauenden, wie etwa bei den ägyptischen Aissauas, in deren Tänzen der Zuschauer jeden Augenblick zum Ausführenden werden kann[12]). Den Zuschauer der attischen Tragödie dagegen müssen wir uns in stummer Ergriffenheit vor dem Unfaßbaren des großen schicksalsgeladenen Affektes vorstellen; denn nur so ist die Spannung zu verstehen, die sich hier zwischen der bannenden Ausrichtung auf das Mächtigere und dem mimischen Trieb der „Selbstauszeugung" (Pfänder) bildete. Natürlich ist die Grenze zwischen diesen beiden Polen alles darstellerischen Wirkens nicht scharf zu ziehen. Neben der attischen Tragödie ging immer der zwanglose Rundtanz einher: das spielerisch bachantische Treiben, das sich in der hellenistisch-frührömischen Zeit zur Erscheinung des Mimus verdichtete.

Die im Mimus sich vollziehende Profanierung des Theaters löst den Einzelnen aus der gerichteten Gruppe, den „Spiegelmenschen" (Gregor), den Mann der Vision, der nun zum eigentlichen „Schauspieler" wird. Mit der Vision entdeckt der Einzelne sein „Gesicht"[13]), und hier liegen nun die frühen Wurzeln filmischer Darstellung. Von nun an ist der Mensch „in sich selbst reflektiert" und fähig, sich von der antiken Tragödie, in welcher der Chor „das Plus ausdrückt, das in der Individualität nicht aufgehen will"[14]), frei zu machen. Er betrachtet jetzt die „Welt als Bühne", ohne daß er übrigens die Ausrichtung auf das Mächtigere ganz aufzugeben braucht, wie es ja noch den neuplatonischen „Künstlergott" Plotin's gibt, der dem Menschen das Bewußtsein einer

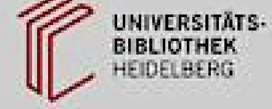
[10]) Aristoteles sagt über das Drama: „Die Individuen handeln nicht, um Charaktere darzustellen, sondern die Charaktere sind um der Handlung willen da".

[11]) J. Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie, Leipzig 1931, S. 17 ff.

[12]) Vgl. R. Kassner, Von der Einbildungskraft, Leipzig 1936, S. 153.

[13]) R. Kassner, Von der Einbildungskraft, S. 153.

[14]) S. Kierkegaard, Entweder-Oder I, Jena 1922, S. 12.





Rolle zuerteilt, die gut oder schlecht gespielt werden kann[15]). Allgemein jedoch hebt im Mimus und im „Rollenbewußtsein“ (Gregor) des hellenistischen Menschen schon die Abwendung vom Mächtigeren, d. h vom dichterischen Wort zur „in sich reflektierten“ Individualität, d. h. zum Schauspieler an.

Das im Handlungsraum erweiterte dichterische Wort, ursprünglich von der Eruption etwa des äschyleischen Prometheus ausgehend[16]), dient zuerst nur zur Vermittlung der „mächtigeren“, sich kundgebenden Gottheit und nimmt erst später die Stelle des Mächtigeren selbst ein, sich so gegen alles Schauspielerische, rein Mimische absetzend. Der Kampf zwischen Dichter und Schauspieler, die doch ursprünglich mit dem Zuschauer eine Einheit bildeten[17]), dauert vom Altertum durch das Mittelalter bis in die jüngste Vergangenheit hinein, und nur zu oft entschied er sich zu Ungunsten des Mimus. Zwar tauchte dieser in Gestalt der Fastnachtsspiele, der Farcen und der commedia dell'arte immer wieder auf, aber ebenso beharrlich wurde er von kirchlichen Mysterien, Mirakeln und Moralitäten unterdrückt oder von der Gewalt des Dichters, der seine Welt darstellt, indem er das eigene Selbst an die Einzelgestalten des Dramas verteilt. In dieser vom dramatischen Dichter gestalteten Welt ist der Zuschauer nicht unmittelbar vom mimischen Spiel umgeben, noch findet er sich selbst im profilierten Bild des Schauspielers wieder, sondern er horcht auf die Darlegungen eines sublimen Geistes, der den Schauspieler zur per-sona, zu seinem Sprachrohr macht. Das dargestellte Leben auf der Bühne ist immer ein Geformtes, weil der Dramatiker aus einer Grundkonzeption heraus schafft. Das tragische Thema von Äschylos bis Schiller und Hebbel ist insofern unverändert geblieben: der von der nemesis verfolgte Mensch, der durch Auflehnung zum Helden wird. Der tragische Held steht im zeitlosen Rahmen und die Bindung an seine Umgebung ist locker, weil er weit mehr dem Dichter als dem Zuschauer verpflichtet ist[18]), während der Mensch der Vision und der Spiegelung, der mit sich vereinte Darsteller des Stegreiftheaters und der Farce notwendig stärkste Beziehung zum Zuschauer pflegen muß.

Eine Verbindung beider Formen des Theaters stellt vielleicht das Werk Shakespeare's dar, obwohl auch hier die Bindung des Schauspielers an den Dichter überwiegt. In diesem Sinn sagt J. M. Murry von den Stücken des großen Dramatikers: „Die Natur ist hinter ihnen, über ihnen, in ihnen; Shakespeare ist das Instrument und die Stimme dieser

[15]) Vgl. K. J. Obenauer, Die Problematik des ästhetischen Menschen, München 1933, S. 53 ff.

[16]) Vgl. Gregor, Weltgeschichte des Theaters, Zürich 1933, S. 53 ff.

[17]) Vgl. J. Bab, Theater im Lichte der Soziologie, S. 32 ff.

[18]) Vgl. Spielhagen, Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883, S. 161.





Natur..."[19]), aber eben als Instrument auch eigentümlich gestimmt. Die bei Skakespeare vollzogene Verbindung von „filmischem" Mimus, in dem sich der Zuschauer spiegelt oder mit dem er sich gar bis zur Ekstase identifiziert, und dramatischem Werk, das als „Mächtigeres" vom Zuschauer immer Ausrichtung, mindestens immer Einstellung verlangt, schafft indessen keine neue Kunstform. Die Spannung zwischen beiden Erscheinungsbildern, in denen das Theater lebt, bleibt nicht nur unvermindert, sondern verstärkt sich wieder in der Folgezeit, wo sich der Einbruch des unmimischen Geistmenschen in die darstellende Kunst eindeutig vollzieht. Zwar behauptet sich im Barocktheater neben der klassischen Bühne immer das Théâtre de la Foire, und das Theater der Romantik verhilft dem mimischen Menschen noch einmal in unabhängigen, eigenwilligen Schauspielerpersönlichkeiten (Talma, Iffland, Devrient u. a.) zur Blüte. Andererseits aber bemächtigen sich Adel und bürgerliche Gesellschaft der Bühne und betrachten sie als eine Stätte des „Zivilisationsvergnügens" (Bab), des Geschmacks und der geistvollen Gedankengänge. Das Theatererlebnis des gebildeten Zuschauers wird zur „objektiven Gefühlsillusion" (Konrad Lange), indem er etwa die Heldin des Stückes „nicht mit seinen Augen, sondern mit denen des Helden" sieht[20]). Zwischen Aufnehmenden und Ausführenden der darstellenden Kunst schaltet sich das kritische Bildungsbewußtsein ein. Das Theater wird nun mehr und mehr von Menschen beurteilt, die viel von Dichtung verstehen, aber „vollkommen unmimisch sind[21])" und als befugte Theaterkritiker mithin die geistige Meinung der Zeit beeinflussen. Im Zuge solcher Entwicklung triumphiert im neunzehnten Jahrhundert der Dichter, das säkularisierte „Mächtigere" verkörpernd, über den mimischen Menschen und Darsteller.

Das ist im Umriß die vorfilmische Situation innerhalb der darstellenden Kunst. Was wir unter dem „Menschen der Vision" (Kassner) verstehen, der die „Welt als Bühne" ansieht, war weithin unterdrückt zu Gunsten einer Gestaltetheit im geistigen Wortraum der Bühnendichtung. Der Zuschauer fand hier keine Spiegelung seiner Vorstellungen im profilierten Bühnengeschehen, so daß er sich im „Identitätsrausch" mit dem Darsteller hätte gleichsetzen können; ihm wurde kein Erlebnis zu teil, worin die „rationalen Bindungen abfallen und jedes Gefühl das Anrecht auf die freieste, vollkommenste Gebärde bekommt" (Bab). Vielmehr steht er im Banne eines gewaltigen Menschen, des Dichters, der die Schauspieler zügelt und lenkt. Der Zuschauer erlebt hier kein Geschehen, das zu seiner Vorstellung wird, sondern er erfaßt die Deutung eines schöp-

[19]) Vgl. aus „Shakespeare" v. J. M. Murry, London 1937, das Kap. „The Shakespeare Man".

[20]) K. Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1907, S. 163.

[21]) J. Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie, S. 116.





ferischen Menschen, der die Ausrichtung auf sein Werk noch in den gefühlsbetontesten Szenen fordert. Der Schauspieler ist lediglich Diener der dichterischen Idee, Träger einer dramatischen „Handlung“, d. h. eines Gestalteten, das in jedem Augenblick des Geschehens den Keim der Entwicklung birgt. Er darf im Eigengehalt des Augenblicks nicht verweilen, sondern muß sich in ständigem Fortschreiten zur Idee oder zur Vollendung einer Entwicklung hinbewegen; nie darf er spielerisch sich selbst dartun; in strenger Disziplin schreitet er wie ein Priester im Ritus einher.

Erst da wird der Schauspieler frei, wo der Dichter verschwindet, wie im Stegreifspiel, oder zurücktritt wie in leichteren Bühnenstücken und im — Film. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß der besondere Erfolg der Duse in belanglosen Stücken „filmischen“ Charakter trägt: die „Handlung“ wird wesenlos und die Suggestion kommt allein vom Ausdruck des hic et nunc. Nicht Monolog und Dialog sind hier das Wesentliche, sondern der reine Ausdruck, der sich etwa in einem verwirrten Stammeln oder einem glücklichen Lächeln mitteilt. Und beim mimischen Darsteller, der eine Erwartung zum Ausdruck bringt, ist es der Zustand des Erwartens, der Ablauf der einzelnen Phasen des Erwartens, nicht das Erwartete, was die Suggestion auf den Zuschauer ausübt[22]). „Der Film ist im Ansatz eine neue Kunst“, sagt mit Recht B. Diebold, „eine Kunst in Augenblicken. Er fordert seine eigene Theorie. Komposition, Verteilung und Kontrastierung dieser Augenblicke — das ist die wesentlichste Kunst des Filmregisseurs: des eigentlichen Schöpfers[23]).“ Wie der Erzähler das Wort, so hat der Filmspielleiter Kamera und Mikrofon, um beispielsweise das Blätterzittern eines Baumes im Abend, oder das Quaken der Frösche in der Abendstille aufzunehmen — und dazu den Darsteller, um in denselben Abend die Nachdenklichkeit eines Menschen hineinzukomponieren: alles augenblickliche Zustände, die im Bewußtsein des Zuschauers zu seinen eigenen Vorstellungen werden. Indem dieser die Blätter sieht, das Quaken hört und die Nachdenklichkeit miterlebt, denkt er nicht mehr an eine ausrichtende Handlung; er geht in „Vorstellungen“ auf.

Der Unterschied von Fortgang und Ablauf wird hier einsichtig. Die nur durch Fortschreiten mögliche Handlung verrinnt als Ablauf wie ein Fluß im Sande. Selbst der Filmschluß braucht keine End-

[22]) Balazs sagt: „In den Szenen einer Verfolgung kann der Film die Minuten der Angst und der Hoffnung in sichtbare dramatische Sekunden teilen und so das Schicksal nicht nur in seiner Wirkung zeigen, sondern es selbst in seinem lautlosen Flug durch die Zeit“. „Der sichtbare Mensch“, Halle 1922.

[23]) B. Diebold, Film und Drama, Die neue Rundschau, Heft 9, 1932, S. 408.





gültigkeit zu haben[24]). Der unentwegt abrollende Film ist ein Gleichnis seines Wesens.

Die Ähnlichkeit des filmischen Ablaufs mit der Darstellungsweise neuzeitlicher Erzähler — etwa von der Art Joseph Conrad's — bringt Kessel in einer Kennzeichnung filmischer Wesenheit treffend zum Ausdruck: „Der Umstand seines epischen Ablaufcharakters, dieser der Erzählung benachbarten Methode, ermächtigt den Film, die verschiedensten, oft entlegensten Augenblicksreihen (!) miteinander zu verbinden, hier abzubrechen, dort wieder einzusetzen, das Vergangene in die Gegenwart einzuschalten wie ein eben Gelebtes und es bildlich von vorn zu beginnen, kurz, er ermächtigt ihn, die Vorgänge des Lebens wirklich als solche widerzuspiegeln und vom Antlitz des Lebens eine magische Lebensmaske zu nehmen wie der Bildhauer vom Toten die Totenmaske"[25]). In diesem Gedankengang fortfahrend, weist Kessel auf den wichtigen Tatbestand hin, daß die Lebensnähe des Films große Wirkungen gestattet, ohne des „gestalteten Gleichnisses" zu bedürfen — etwa des gedanklichen Dramas. Was dem Menschen in früheren Zeiten der Mimus war, nämlich Selbstausfaltung bis zur ekstatischen Identität mit sich selbst, das bedeutet heute der Film, dessen Erscheinungsbild wir aus der Wehr des mimischen Menschen gegen das ausrichtende Wortdrama der Bühne verstehen. Schon vor den Anfängen des Films geschah es häufig, daß im Zuschauer sich Ablehnung einer Dichtung mit Anerkennung des mimisch Gebotenen paarte, worin bereits die Wendung vom Dichter zum Schauspieler erkennbar wird[26]). Im Film erreicht dieser Zug einen Höhepunkt, insofern hier der Zuschauer sich im Schauspieler wiederfindet und statt zur Ausrichtung auf das in Wort und Handlung inkarnierte Mächtigere zum Ausruhen in der eigenen Vorstellung gelangt.

Diese Vorstellung aber wird dadurch Ausdruck, daß ein Gleichklang zwischen der Fantasie des Erlebenden und dem dargebotenen Filmbild entsteht. Die Ansprechbarkeit des Kinobesuchers auf den Ausdrucksgehalt des Filmstreifens rührt außer von dem Gegensatz zur Bühne aus einer Besonderheit der Zeitsituation her, nämlich dem Überhandnehmen der Tätigkeit über den Ausdruck. Hiervon kann in dieser Untersuchung nur kurz die Rede sein.

Ursprünglich waren Tätigkeit und Ausdruck eins. Dem „Primitiven" sind etwa die Bewegungen, die er auf der Jagd vollführt, zugleich Ausdruck. Abends bei den Stammesfestlichkeiten wiederholt er um das flak-

---

[24]) Die Konsequenz dieser Erkenntnis hat Curt Götz, vielleicht unbewußt, in seinem Film „Napoleon ist an allem schuld" gezogen: Szene reiht sich an Szene, plötzlich ist Schluß. Es könnte aber ebensogut noch weitergehen.

[25]) M. Kessel, Abbild und Magie im Film, Die neue Rundschau, Heft I, 1939.

[26]) J. Bab, Das Theater im Lichte der Soziologie, S. 124.





kernde Feuer herum die Gebärdensprache mit Bogen und Speer, sowie die angespannte Mimik des Spähenden als zweckfreies Spiel oder ekstatischen Rundtanz. Der abendländische Zivilisationsmensch dagegen ist einer Spaltung von Tätigkeit und Ausdruck ausgeliefert, die zu jener von Klages in seinem „Widersacher"-Werk genugsam und ausführlich dargelegten Lebensentfremdung zu werden droht. Die Bedeutung des Films wird hier unmittelbar deutlich. Von keiner Tätigkeit angespannt, sieht der Zuschauer abends die gereinigte Ausdruckssprache, deren der Mensch überhaupt fähig sein kann, auf der Filmleinwand. Er wiederholt nicht wie der Primitive die Bewegungen des Tages als spielerischen Ausdruck, sondern sieht sie, von jeglicher Realität abgesetzt, im Zustand völliger Ruhe als dargestelltes Schicksal vor sich. Die eigentliche Erlebnisbedeutung des Films kann sich somit, wie wir zu zeigen versuchten, erst enthüllen, wenn sein zeitbedingtes Erscheinungsbild aus dem ursprünglichen, durch die Jahrhunderte wirksamen, oft zwar unterdrückten, aber immer wieder hervortretenden Gestaltungsdrang des ausdrucksbedürftigen, mimischen Menschen erfaßt wird.

(Fortsetzung folgt.)





Bemerkungen

Barocktheater und Barockkunst

Von

G. F. Hartlaub

Daß eine Untersuchung über die Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Bühnenbild, wie sie Hans Tintelnot in seinem Werk Barocktheater und barocke Kunst (Verlag Gebr. Mann, Berlin 1930, 140 Seiten, 219 Abb. RM 48.— Lw.) vornimmt, gerade in der Zeit des Barock ein besonders ergiebiges und reiches Stoffgebiet findet, legt auf der Hand: die Neigung, das Irreale sinnfällig im Bild darzustellen, die Welt des Wunders sichtbar zu machen, die nach illusionistischen Reizen und effektvoller Aufmachung verlangende Schaufreudigkeit des Barockmenschen scheinen dieser Epoche ganz allgemein einen „theatralischen" Zug zu geben. Gleicht nicht das höfische Zeremoniell mit seinen Aufzügen und Festlichkeiten einer Inszenierung von gewaltigem Ausmaß, bewegen sich nicht die Majestäten mit dem gleichen Aufwand an Pathos wie die Akteure bei ihrem Bühnenauftritt? Wie viel Kulisse, Draperie, Vorhang zeigt die bildende Kunst in den Fresken der Kirchenkuppeln, in den Gestalten ekstatischer Heiliger, an den Schaufassaden der Schloßbauten usw. Nichts wäre jedoch mißverständlicher, als jene theatralisch gesteigerte Lebenshaltung aus dem Hang zu verweltlichender Oberflächlichkeit oder der Freude an der holden Scheinwelt der Bühne herzuleiten. Mit welch feierlichem Ernst das Theater in das barocke Weltgefüge eingebaut war, wie eifrig und direkt die Anteilnahme des Publikums an den Schaustellungen der Szene, beweisen am besten die zahlreichen Aufführungen, in deren Rahmen der Hof und die Fürstlichkeiten selbst agierend auf der Bühne erschienen, die Verkleidung der Allegorie zur großartigen Selbstdarstellung und -bestätigung ausnutzend. Den Höhepunkt solcher Festlichkeiten bildet das Wiener Roßballett, in dessen Verlauf die kaiserliche Majestät „sich selbst agierend" in der Glorie der Reichskleinodien auf der Szene erscheint, die in diesem Augenblick zur Weihestätte der Ehre des Hauses Habsburg erhöht wird.

Ebensowenig wie man die Freude an prunkvollen Schaustellungen nur der Vergnügungssucht und sinnlichen Genußfähigkeit zuschreiben darf, kann auch das innige Verhältnis des Theaters zur Kirche einfach als Profanierung des Heiligen abgetan werden. Wenn Burnacini seine Szenenbilder von der Hofoper in die Burgkapelle hinüberträgt, um dort die Oratorien der Karwoche mit allen ihm zu Gebote stehenden technischen und künstlerischen Mitteln wirkungsvoll zu illustrieren, wenn Pozzo für das Jesuitentheater vor dem Hochaltar Scheinarchitekturen einer raffinierten Illusionistik errichtet und sich in naiver Selbstgefälligkeit des geglückten Täuschungsmanövers rühmt, so legen sie in ihr Tun allen religiösen Eifer ihrer ungebrochenen Gläubigkeit, alle Kraft der Imagination,

um das Wunderbare herbeizuzwingen und das Übersinnliche bis zur Sinnestäuschung greifbar zu gestalten. Ob das Laienurteil von der weltlichen Verflachung der Kirchenkunst, das Wort von den „Tanzsälen Gottes" zurecht besteht, oder ob sich nicht in der feierlichen und repräsentativen Darstellung des Heiligen das alte kultische Bedürfnis offenbart, das Mysterium leibhaftig und nah erleben zu dürfen, bleibe dahingestellt. Die heilige Handlung wird wieder sichtbar und greifbar gespielt. „Der Altarraum wird zur himmlischen Bühne für das heilige Mysterienspiel des Meßopfers" (Dagobert Frey).

Bei der wechselseitigen Durchdringung von Theater und bildkünstlerischer Sphäre ist es nicht leicht, direkte Beeinflussungen nachzuweisen, zumal sich Bühnenkünstler den universalen Traditionen der Renaissance gemäß mit der gleichen unbefangenen Handwerksfreude auch als Architekten, Techniker, Maler und Graphiker betätigen. Wenn der Verfasser daher dazu neigt, selbst auffallende Parallelerscheinungen von bildender Kunst und Bühnengestaltung eher den Analogien des Zeitstils und der geistigen Wahlverwandtschaft zuzuschreiben als unmittelbarer Anregung oder gar Nachahmung, so ist diese Vorsicht nur begrüßenswert. Trotzdem ergibt die formale Analyse aber gelegentlich Beispiele von derartig überzeugender Ähnlichkeit, daß von einer Übernahme bühnenbildnerischer Elemente in Architektur und Malerei gesprochen werden muß. So sind die Zwingertürme Pöppelmann's nicht denkbar ohne die Anregung der damals in Dresden gezeigten Szenenbilder Giuseppe Galli-Bibiena's. Gewisse Schöpfungen Bernini's und Fischer von Erlach's zeigen, ganz abgesehen von der theatralischen Gesamtgesinnung, wie stark die architektonisch bestimmten Inszenierungen von Oper und Ballett auf die Phantasie der Baukünstler eingewirkt haben. Daß auch bei Festlichkeiten im Freien errichtete Dekorationen gelegentlich auf die spätere Realarchitektur Einfluß gewannen, zeigt u. a. das Beispiel vom Platz vor dem königlichen Schloß in Neapel, dessen heutige klassizistische Kolonnadengänge auf eine anläßlich eines Geburtstags der Infantin 1740 errichtete Schauarena zurückgehen.

In der Malerei hat vor allem Watteau innige Beziehungen zur Bühnenwelt, aber die Übersetzung der Szenerie in ihrer räumlichen Bedingtheit in die malerische Unbegrenztheit und das „wundervoll weiche Sfumato seiner Traumwelten" beweist, wie wenig gerade dieser völlig vom Zauber des Theaters gebannte Künstler nachgeahmt und reportiert hat. Bei Watteau zeigt sich übrigens zum ersten Mal ein dem universalen Lebensgefühl des Barock fremder Zug — der Sinn für das Motiv „Theater" als atmosphärischer Reiz einer Welt des schönen Scheins, als tragische Stätte einsamen und verachteten Komödiantentums oder schnell vorbeirauschenden Ruhms. Der rührige Inszenator und Ausstattungskünstler des 16. und 17. Jahrhunderts wird zum Interpreten der Theaterwelt, der nachdenklich schildernd im Hintergrund bleibt, nun erst zum Zuschauer im modernen Sinne geworden. Über Lancret, Coypel, Saint-Aubin, über Pesne und seine schon ganz individuelle Auffassung der Schauspielerpersönlichkeiten und „Stars" des friderizianischen Hofs führt der Weg bis zum klassischen Rollenporträt von Reynolds und Gainsborough.

Wie abhängig das Szenenbild seinerseits von der Gesamtentwicklung der bildenden Kunst war, zeigt der erste Teil von Tintelnot's Untersuchung, der den Wandlungen des Bühnenbilds von der Spätrenaissance bis zum Einbruch des Klassizismus gewidmet ist. Mehr architektonisch als dekorativ, streng konstruiert, fast „akademisch" korrekt, sind die Inszenierungen im 16. und 17. Jahrhundert völlig beherrscht von den Errungenschaften der Zentralperspektive, deren Übertragung auf die flächenhafte Reliefbühne der mittelalterlichen Passionsspiele überhaupt erst als der Ursprung des tiefenräumlichen Bühnenbildes im modernen Sinne anzusehen

ist. Die Entwicklung von der Szene der Renaissance, die noch streng geteilt ist in Hintergrundsfolie und „praktikablen" Vordergrundsstreifen, über das einräumige Kulissensystem des Frühbarocks (Torelli) bis zur völligen Ungebundenheit des Hochbarocks mit seinen Polygonalräumen, asymmetrischen Raumbildern und Achsenfluchten bedeutet eine einzige Steigerung des Raumempfindens bis zur totalen Aufhebung der Grenzen zwischen Aktionsfläche und Dekorationsbild. Die gewaltige Dynamik und chorische Bewegtheit der Opern- und Ballett-Aufführung nutzt die tiefenräumlich-gestaffelte Bühne bis in die Ferne der perspektivischen Fluchten aus. Das Letztmögliche wird von der Bühne erreicht. Nur die unerhörte Bereicherung an technischen und künstlerischen Mitteln befähigt sie zu den übersteigerten Leistungen, die das durch illusionistische Reize aller Art verwöhnte Auge des Zuschauers verlangt. Entscheidend ist dabei der um die Wende zum 18. Jahrhundert erfolgte totale Bruch mit dem seit Torelli in zahllosen Abwandlungen angewandten starrsymmetrischen Schauachsensystem durch die berühmte Erfindung der Galli-Bibiena, die dem Beschauer die Bühnendekoration gleichsam übereck ins Blickfeld stellt, sodaß es ihm möglich ist, die Welt von allen Seiten zu sehen, nicht nur in der perspektivischen Fortsetzung des Theaterraumes. Dies neue Prinzip des „vedere la scena per angolo" muß für das von den endlosen Fluchtlinien der Alleen, Säulengänge und Fassadenreihen ermüdete Auge eine unerhörte Befreiung gewesen sein.

Bei der unbedingten Vorherrschaft der Italiener am europäischen Bühnenbild des Barock, die vielfach eine Trennung der einzelnen Inszenierungen nach ihrer nationalen Herkunft unmöglich macht, fällt eine Erscheinung wie der von Tintelnot zum ersten Mal gebührend herausgestellte Inszenator der deutschen Oper, J. O. Harms, besonders auf. Obgleich in die italienische Schule gegangen wie alle seine Zunftgenossen, zeigt er in seinen eigenwilligen und phantasievoll regellosen Entwürfen, Dorf- und Waldprospekten starke Anklänge an die niederdeutsche Genremalerei und beweist, daß das deutsche Element auch an der Gestaltung des barocken Bühnenbildes nicht spurlos vorübergegangen ist.

Lichtblicke auf plastische Gestaltungswege

Von

Oskar Wulff

aus

C. Blümel, Griech. Bildhauer an der Arbeit, 2. Aufl. Berlin 1941, Walter de Gruyter

Kritischer Bericht. Es war von jeher ein naheliegender Gedanke, die sich durch die Ausgrabungstätigkeit des verflossenen Dreivierteljahrhunderts mehrenden Fundstücke unvollendeter griechischer Steinplastik um Auskunft über den Arbeitsgang des Bildhauers zu befragen, die in den Schriftquellen kaum zu finden ist. Und doch hat, von einem weit zurückliegenden ersten Vorstoß E. A. Gardners abgesehen, erst Blümel es unternommen, diese anschaulichen Zeugnisse eingehend zu untersuchen und zu systematischen Rückschlüssen zu verwerten. In dem überaus gehaltvollen Büchlein legt er an einer lehrreichen Auswahl von Beispielen die Ergebnisse seiner Beobachtungen in klarer zusammenfassender Darstellung mit vorzüglichen





Abbildungen vor. Daß es nach kurzer Zeit wieder aufgelegt werden muß, beweist, einem wie tief gefühlten Bedürfnis damit Genüge geleistet wurde. In der Tat gewinnen wir damit endlich einen Gesamtüberblick über die Entwicklung der antiken Marmortechnik. Aber die Bedeutung der Schrift reicht noch darüber hinaus in das Gebiet der allgemeinen ästhetischen Kunsttheorie, da sie Licht über die den plastischen Gestaltungsweg bestimmende Vorstellungsbildung verbreitet. Sie fordert daher auch hier aufmerksame Beachtung und weitgehende Auswertung unter diesem Gesichtspunkt. Da der technische Tatbestand dabei wegweisend mitspricht, nehmen wir am besten voraus, was der Verf. erst an späterer Stelle über die Werkzeuge der griechischen Steinmetzen und ihre Handhabung ausführt, um dann der chronologischen Betrachtung der Denkmäler ohne Unterbrechung zu folgen.

Der von scharfen Strichzeichnungen begleitete Überblick läßt erkennen, daß es dieselben Geräte waren, deren sich auch die neuzeitliche Kunst bis heute bedient, nur in früher oder später bevorzugter Anwendung der einzelnen. Das wichtigste war zumal in archaischer Zeit der Spitzmeißel, der in senkrechter Richtung mit Hilfe des Schlägels gegen den Stein geführt wird, um kleinere oder größere Stücke von ihm abzusplittern, so daß eine an- und abschwellende rauhe Oberfläche entsteht, die dann mit Bimsstein und Schmiergel geglättet wurde. Dieses Verfahren verleiht ihr dank der Erhaltung jedes Kristallkorns einen weichen, stumpfen Schimmer, der alle echtgriechische Arbeit vorhellenistischer Zeit auszeichnet. Viel sparsameren Gebrauch macht noch die klassische Skulptur des V. Jahrhunderts von dem schräggeführten Flacheisen, und zwar vorzugsweise zu schärferer Abgrenzung aufeinnander stoßender Flächen, z. B. des Haaransatzes und seiner Innengliederung. Für kleinere Teilflächen bediente man sich auch des abgerundeten Flacheisens. Allmählich kamen noch Raspeln zur Glättung und das Zahneisen zur beschleunigten Vorarbeit hinzu. Ein wichtiges Werkzeug wurde endlich der Bohrer, anfangs hauptsächlich zur schnelleren Auflockerung des Blockes und Freilegung tiefer liegender Stellen der Gestalt durch Herausschlagen größerer Stücke desselben mittels des Stock- oder Spitzhammers. Mit der Bereicherung und Verfeinerung der Faltengebung begann man schon im V. Jahrhundert ihn in den Faltentiefen auch laufend zu führen, in hellenistischer und römischer Zeit sogar für die Haarbehandlung. Erst in dieser Spätzeit kam schließlich an Stelle der Glättung mit Bimsstein die Politur auf.

Die Vertrautheit mit dem technischen Verfahren macht dem Archäologen schon die Unterscheidung von Fälschungen von echten Bildwerken, selbst bei getreuer Wiedergabe der Formengebung, leicht, vor allem von archaischen mangels der Spuren der diese beherrschenden Spitzmeißelarbeit. Geradezu als Symbol ihrer Bedeutung für den Bildhauer erblickt man auf einem in New-York (Metropolitan Museum) befindlichen frühen Weihrelief nur dieses Werkzeug nebst dem zugehörigen Schlägel (Abb. 16). Weit bedeutsamer aber erscheint die Rolle dieser mühseligen Technik für unsere Erkenntnis des Gestaltungsweges der griechischen Rundskulptur in ihren Anfängen.

Die Gunst des Schicksals hat uns aus der Frühzeit eine erhebliche Anzahl in verschiedenem Zustande unvollendet gebliebener Statuen bewahrt. Dem hohen VI. Jahrhundert entstammen noch die über 5 m hohe Kolossalfigur eines bärtigen Gottes, in langer, geschlossener Gewandung und der ebenfalls überlebensgroße Torso eines nackten Jünglings auf der Insel Naxos (Abb. 2—4 u. 5). Beide Gestalten haben bereits ihre Gliederung in groben Grundformen erhalten, während die Einzelformen selbst am Kopf der ersten nur als ungeformte Erhebungen angelegt sind. An einem 3½ m hohen schlanken nackten Widderträger von der Insel Thaos (Abb. 6—8) ist die Formengebung in gleichmäßiger Bearbeitung von allen vier Seiten schon

der vor der Brust anliegende linke noch der herabhängende rechte Arm vom Körper gelöst und das Antlitz noch ganz unausgearbeitet geblieben ist. Die Vorstufen solcher Gestaltung aber lehren uns zwei ungefähr gleichzeitige Funde vom Nordabhang des Pentelikon in Attika kennen, die beide demselben archaischen Stammtypus des nackten mit leicht vorgeschobenem l. Bein dastehenden Jünglings (der sogen. Apollone) angehören, von denen die eine (Abb. 10) nur im Rohen aus 2 m hohem vierseitigem Block durch Wegschlagen größerer Stücke vor dem zurückstehenden rechten Bein und den herabhängenden Armen von der Vorderseite her sowie rings um den kugeligen Kopf befreit erscheint. Die andere (Abb. 11) zeigt als Statuette von knapp halber Meterhöhe bereits den zusammenhängenden Gliederbau in dem gleichsam verpuppten Gebilde schon deutlicher gesondert, aber noch ganz undurchgebildet. Noch einen Schritt weiter gefördert ist die Formengebung einer wiederum auf Naxos ausgegrabenen lebensgroßen unterhalb der Knie verstümmelten Jünglingsfigur (Abb. 12/13), bei der der Bildhauer die rechtwinklig aufeinander stoßenden Hauptflächen der einzelnen Körperteile schon ringsum abzurunden begonnen hat, ohne noch ihre feinere Ausgestaltung in Angriff zu nehmen. Aus diesem gesamten augenfälligen Sachverhalt zieht B. die unzweifelhafte Folgerung, daß der archaische Künstler die Gestalt nach Aufzeichnung ihrer vier Ansichten auf dem Marmorblock, deren Restspuren die große Statue vom Pentelikon noch erkennen läßt, von allen Seiten her, sie umschreitend und Schicht auf Schicht mit dem Spitzmeißel ablösend, gewissermaßen als Kern des Blockes herausschält, eine Feststellung von außerordentlicher theoretischer Tragweite, wie wir unter sehen werden.

Nun erhebt sich die Frage, wie lange an diesem auf der Spitzmeißelarbeit beruhenden Verfahren festgehalten wurde. Nach dem Verf. wenigstens bis in die frühklassische Kunst der Olympiaskulpturen. Man wird das jedenfalls für die frontalen Stammtypen, sowohl der nackten männlichen als auch der bekleideten weiblichen Statue, die in die Giebelfelder aufgenommen wurden, mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, da kein Grund zu technischer Änderung bei ihnen vorlag. B. glaubt es aber überhaupt noch allgemein in den Giebeln und selbst an den Metopen erkennen zu können. Den Hauptbeleg dafür erblickt er in der Gestalt des in Seitenansicht hockenden Mädchens des Ostgiebels (Abb. 18), da seine gar nicht sichtbare Hinterseite trotzdem in den Grundformen ausgearbeitet und nur ihre letzte Durchbildung unterblieben ist. Am Einzeltorso eines kauernden Mannes im National-Museum zu Athen (Abb. 19) gehe sogar die noch von den Meißelhieben durchsetzte rauhe Rückenfläche unvermittelt in die geglätteten Seiten über. Ob der Erklärungsgrund dafür mit B. darin zu suchen ist, daß der Bildhauer durch Anlegung der rückwärtigen Hauptformen einen sicheren Anhalt für die richtige Durchführung dieser Stellungen zu gewinnen suchte, oder noch andere Möglichkeiten offen zu halten sind, bleibe vorläufig dahingestellt (s. Anhang).

Daß eine solche Maßnahme vollends nicht hinreichte, um die Arbeitsweise der nachfolgenden Blütezeit an ihren mannigfaltigen Schöpfungen in verschiedenen Schrägansichten frei bewegter Stellungen zu bestimmen, verkennt der Verf. selbst keineswegs. Die Fülle dieser neuen Aufgaben leitet er von der epochemachenden Erfindung der Perspektive ab. Allein diese Voraussetzung beruht auf einer theoretischen Unklarheit. Von einer Übertragung der dem Apollodor zugeschriebenen Konstruktion der architektonischen Szenerie der Bühne auf die menschliche Gestalt, wie sie in der Frührenaissance zuerst durch Alberti tatsächlich Anwendung fand, kann in der griechischen Plastik des V. Jahrhunderts nicht die Rede sein. B. denkt wohl auch nur an einen allgemeinen Wandel der Anschauungsweise. Aber die sogen. Katagrapha (figürliche Schrägansichten) des Kimon von Kleonä sind ja für ein halbes Jahr-





hundert früher bezeugt und zweifellos aus der Umrißzeichnung der Seiten- und Hauptansicht allmählich entwickelt worden, ein Ablauf, der sich in der strengen rot-figürlichen Vasenmalerei schrittweise verfolgen läßt. Sie in der Steinskulptur zu verwirklichen, war durch mehrseitige Aufzeichnung auf den Block ganz unmöglich. So kommt B. selbst zum Schluß, daß der Bildhauer fortan von einem Hauptumriß (also von einer Ansicht) ausgehen mußte. Um sich die verschiedenen Richtungen der aufeinander stoßenden Teilflächen klar zu machen, hält er jedoch mit Recht ein solches Verfahren nicht für zureichend. Vielmehr habe zugleich die Vorarbeit der Modelle eingesetzt, und zwar nicht etwa nur kleiner skizzenhafter Figuren, sondern solcher in gleichem Maßstabe mit den zu vollendenden Marmorwerken einschließlich der überlebensgroßen Giebelskulpturen. Zur Begründung seiner Annahme verweist B. auf ein Vasenbild des besagten Stils (Abb. 29), auf dem Athena selbst den Kopf eines vor ihr auf einem Sockel stehenden Bosses modellierend dargestellt ist. An der Richtigkeit der Deutung ist nicht zu zweifeln und die von anderer Seite versuchte Beziehung auf das Trojanische Pferd schon dadurch ausgeschlossen, fraglich bleibt nur, ob es sich um ein Modell, und nicht etwa um den Tonkern einer für den Bronzeguß herzustellenden Form handelt, zumal das Größenverhältnis der beiden Figuren eher zu Gunsten der Metallplastik spricht, als deren Erfinderin die Göttin dadurch gekennzeichnet wurde. Gleichwohl wird damit auch die Voraussetzung für den Gebrauch größerer Tonmodelle gegeben. Doch konnten solche nach Ansicht des Verf. ihrer Schwere und Unbeweglichkeit wegen dem Künstler bei seiner Arbeit im Giebelfelde nicht als Vorbilder dienen. B. glaubt vielmehr, daß erst Gips- oder Stuckabgüsse von ihnen angefertigt wurden, die sich zerlegen ließen, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach als Hohlformen, an denen sogar die Formengebung ihre letzte Überarbeitung und Vollendung erfahren habe, bei deren Nachbildung in Marmor es auf größte Genauigkeit bis zu Millimetern ankäme. Volle Überzeugungskraft vermag freilich B. dieser Vermutung nicht zu geben, da sich weder Nachrichten noch irgend welche Überreste von großen Modellen oder Hohlformen erhalten haben. Er konnte sich nur auf solche von kleinfigurigen Terrakotten des IV. Jahrhunderts berufen, die in Tarent gefunden wurden (Abb. 30—33). Und selbst die Voraussetzung, daß die Ausarbeitung der Giebelskulpturen nach dem Modell erst an ihrem Standort erfolgte, entbehrt m. E. aller Wahrscheinlichkeit. Schwerlich wurden schon die grob zugehauenen Marmorblöcke emporgewunden, sondern höchstens die Abtragung der letzten Schichten und die Glättung, sei es mit Bimsstein oder schon mit dem Schlageisen, kann zur Vermeidung stärkerer Beschädigung bei der Auffahrt erst oben vorgenommen worden sein. Auch zur Festlegung ihrer Abstände untereinander bedurfte es nicht der vorhergehenden Aufstellung der Bildwerke selbst. Dafür konnte die Aufzeichnung auf dem Giebelfelde selbst oder einer davor errichteten Bretterwand durchaus genügen. Wenn selbst die Figuren des Erechtheionfrieses, wie die Bauinschrift und der monumentale Tatbestand bezeugen, in vollendetem Zustande auf die Grundebene über dem Architrav aufgesetzt wurden, so werden wir dies für die Giebel des Parthenon und wohl schon für die olympischen erst recht annehmen müssen. Nichtsdestoweniger unterliegt es bereits bei den letzteren keinem Zweifel, daß sie Modellen nachgebildet sind, da sie noch Ansatzreste eines Meßverfahrens tragen, auf die B. hinweist. Und es ist gewiß kein Zufall, daß in allen drei von ihm herangezogenen Beispielen (Abb. 37—39) die Stelle die gleiche über der Stirnmitte ist, welche einmal bei dem Kopf eines bärtigen Sehers aus dem Ostgiebel noch eine kräftige Bosse bewahrt, an zwei Lapithenköpfen des Westgiebels aber noch den Rest einer solchen oder eine glatte Lücke zwischen dem Haargelock aufweist. Daß hier ein Hauptmeßpunkt vorauszusetzen ist, wird





durch zwei Gemmen (Abb. 34/35) bestätigt, auf denen ein Künstler im Begriff steht, das obere Ende eines Bandes dem Kopf eines vor ihm aufgestellten Modells zu nähern. Da das aber bei dem einen eine Herme ist, an der die Stirn keineswegs am stärksten vorstößt, das anderemal eine knieende Vollgestalt, deren Kopf sogar weit zurückgelehnt ist, so kann es sich kaum um das Anlegen des Schwerlots zur Abnahme von Stichmassen handeln, wie B. annimmt, sondern nur um Übertragung oder Nachprüfung von solchen am Modell, zumal dieses in beiden Fällen nur etwa die halbe Größe der menschlichen Gestalt mißt. Und da Hermen doch wohl meist mindestens in Lebensgröße gearbeitet wurden, haben wir darin jedenfalls ein Zeugnis dafür, daß nach kleinen Modellen gearbeitet wurde. Wir dürfen daraus eher schließen, daß die Maße auch bei monumentalen Bildwerken umgerechnet wurden, als für diese die gleiche Größe der Modelle folgern. Das schließt jedoch nicht aus, daß von den griechischen Bildhauern ein Verfahren und sogar ein Gerät zur Abnahme von Stichmaßen mit Hilfe des Lots angewandt wurde, wie der Verf. es zeichnerisch rekonstruiert (Abb. 42). Dafür vermag er auch wieder greifbare Beweisstücke beizubringen, wenngleich sie einer viel späteren Zeit entstammen. Und doch trägt eine auf der Delphischen Nachbarinsel Rheneia ausgegrabene unvollendete Jünglingsstatue des I. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 36) in Athen noch immer über der Stirnmitte eine von vier Bohrlöchern umgebene Bosse sowie an den Füßen je zwei solche, was sich wohl nur mit B. damit erklären läßt, daß zwischen der oberen und den unteren Schnüre gespannt wurden, auf welche die Maße von den zwischen entsprechenden Punkten des Modells befestigten Bändern übertragen wurden. Überdies aber trägt der mit dem Spitzmeißel angelegte Bauch neben den Hüften mehrere rundliche Vertiefungen, die nur mit dem Rundeisen vergrößerte Spuren von (zu tief gegangenen) Stichmaßen darstellen können und, wie mir scheint, eben den Verzicht auf Vollendung der Gestalt veranlaßt haben mögen, da sie eine mit der schon ausgeführten Glättung der Brust übereinstimmende Flächenbildung nicht mehr zuließen. Daß dieses Meßverfahren erst in der Spätzeit ausgebildet worden ist, hat im Hinblick auf die schon an den Olympiaskulpturen festgestellten Ansatzpunkte und nach meiner obigen Deutung der beiden Gemmenbilder wenig Wahrscheinlichkeit, obwohl uns Mittelglieder aus der Zwischenzeit fehlen. Dagegen bezeugen Statuettenfunde vom Fuß der Akropolis aus der römischen Kaiserzeit seine allgemein verbreitete Anwendung. Ein halbmeterhoher Jünglingstorso im Berliner Museum (Abb. 37) gibt in Verbindung mit der Statue von Rheneia weiteren Aufschluß über dasselbe, der dem Verf. noch nicht völlig aufgegangen zu sein scheint. Denn daß die vier Ansatzpunkte auf der Rückseite paarweise senkrecht übereinander stehen, trifft nur annähernd zu und erlaubt daher keinesfalls, in ihnen von denselben Loten abgenommene Stichmaße zu erblicken. Dafür bezeichnen sie sichtlich anatomisch wichtige Stellen und zwar Höhepunkte auf Schulterblättern und den Gluteen und durch ihre Abweichung von der Wagerechten die Verschiebung des Schulter- und Hüftgürtels, während an der besagten älteren Figur von Rh. Tiefpunkte des Leibes durch Stichmaße gesucht wurden. Es wurden also offenbar überhaupt zuerst Anhaltspunkte festgestellt zwischen denen die übrigen Tiefenmaße der Gestaltbildung sich ergaben, zugleich aber auch die durch jede Standweise bedingte Grundhaltung. Damit war nun, wie B. ausführt, eine Vereinfachung der Bildhauertechnik des allmähligen Freilegens der Gestalt von allen Seiten her ermöglicht. Statt desselben konnte von der Hauptansicht, d. h. von vorn her sogleich das Herausschlagen größerer Stücke mit dem Spitzhammer erfolgen, sodaß dem Spitzmeißel oder Flacheisen nur die Herstellung der eigentlichen Formengebung übrigblieb, eine Arbeitsweise, die allerdings am Hochrelief zweifellos von jeher geübt wurde (s. Anhang). Es ist also wahrschein-

lich bloß Zufall, daß uns für ihre Anwendung auf die Rundskulptur in der unvollendeten Statue von Rheneia das älteste Beweisstück ihrer Verallgemeinerung vor Augen steht. Von dieser steckt noch die ganze Rückseite unterhalb des Kopfes einschließlich der Schenkel und Wadenmuskeln in dem nur an den Seiten abgearbeiteten Marmorblock. Ein zweites Beispiel aus früh-römischer Kaiserzeit konnte B. in einer nur 17 cm hohen Statuettengruppe des Dionysos mit jungem Satyr des Nationalmuseums in Athen nachweisen, die an der Mauer des Olympieion unterhalb der Akropolis zutage kam (Abb. 49). Von ihr ist die Gestalt des Gottes fast völlig herausgelöst, dagegen tauchen der Rücken und die herabhängenden Arme seines Begleiters noch ganz in den an seiner linken Seite sogar noch überstehenden Stein ein, in den der Umriß scharf eingeschnitten ist. Daraus dürfen wir den wichtigen Schluß ziehen, daß dieser während der Arbeit immer weiter hineingetrieben wurde und so den Hauptanhalt für das Herausschälen der Teilflächen bot. Zuletzt mußte freilich die Rückseite — das beweisen die Meßpunkte auf ihr o. e. ungefähr gleichzeitigen Jünglingstorso — offenbar von hinten her in Angriff genommen werden. Beide Stücke sind augenscheinlich ganz mit dem Flacheisen in aufeinander stoßenden Teilflächen vollendet. Der Unterschied dieser technischen Behandlung von der ursprünglichen Spitzmeißeltechnik springt bei Gegenüberstellung eines (noch ungeglätteten) archaischen männlichen Torso von der Insel Aegina (in München) mit einem ganz ähnlichen, auf der Rückseite ebenfalls noch unfertigen der Kaiserzeit (in Athen) (Abb. 46/47), an den mit Flach-, Zahneisen- und Raspelspuren sich kreuzen, in die Augen. Am ersteren gehen die Einzelformen ohne trennende Begrenzung in die sich hebende und senkende zusammenhängende Gesamtoberfläche ein und wirkt das Ganze dadurch viel kräftiger als raumfüllende Masse. Den gleichen Gegensatz hebt B. im Vergleich des schon osl. Lapithenkopfes aus dem Westgiebel von Olympia mit dem eines liegenden alten Weibes aus demselben hervor, der zur Wiederherstellung dieser durch Blitzschlag oder Erdbeben verstümmelten Figur ihr wahrscheinlich erst in römischer Zeit angefügt worden ist und die scharfe Formensprache der reinen Flacheisenarbeit zeigt (Abb. 39/40). Daß diese für die späte Kopistentechnik maßgebend war, läßt eine unvollendete, des Unterkörpers und der Arme entbehrende Nachbildung des lysippischen Sandalenbinders (Abb. 48) erkennen, an deren Brustkorb die formenreiche Rippenmuskulatur des Urbildes erst eingezeichnet erscheint, wenngleich die Folgerung, daß sie nur schwach herausgearbeitet werden sollte, nicht völlig überzeugen kann. Die Bevorzugung des Schlageisens aber muß wenigstens weit in die hellenistische Zeit zurückreichen, da der Spitzmeißel ihrem wachsenden Reichtum der Einzelformen kaum noch gerecht werden konnte. Das Muskelspiel des Borghesischen Fechters oder der Laokoongruppe machte gewiß schon eine solche Vorzeichnung erforderlich. Aber schon die stärkere räumliche Entfaltung der Gestalt im IV. Jahrhundert war schwerlich mit dem Spitzmeißel allein zu bewältigen, da der senkrecht geführte Stoß eine größere Gefahr des Abbrechens ausladender Glieder barg als die Glättung mit dem schräg geführten Flacheisen. Noch früher wird es im Gewande die Vorherrschaft gewonnen haben, als die Häufung des Gefälls zu stärkerer Zersplitterung führte. Für das Faltengeriesel der sogen. Thauschwestern im Parthenongiebel muß der Spitzmeißel schon versagt haben. Wohl aber konnte dessen stumpfere Formensprache noch lange einen reizvollen Kontrast der nackten Körperbildung zur härteren Gewandbehandlung bewahren, wie ihn schon eine wohlerhaltene Figurengruppe des Erechtheionfrieses (Abb. 54) zu bieten scheint. Wenn sich aus der inschriftlichen Angabe der Zahlung von 1200 Drachmen für dieses Stück und dem bekannten Tagelohn von 1 Drachme wirklich mit B. die Dauer der Arbeit daran auf 4 Monate errechnen läßt, so trug an ihr wohl nicht allein die

zeitraubende Spitzmeißeltechnik, sondern auch der Faltenreichtum der Gewänder die Schuld.

Von dem technischen Verfahren der Rundskulptur glaubt der Verf. dasjenige des Hochreliefs kaum erheblich unterscheiden zu müssen, was man für die klassischen Giebelgruppen allenfalls zugeben darf, für die Frühzeit und die hellenistische hingegen nicht ohne Vorbehalt (s. Anhang). Für das Flachrelief fügt B. selbst zu den bekannten einige neue wertvolle Aufschlüsse über den Arbeitsgang hinzu. Er führt uns an einem Kriegerrelief des VI. Jahrhunderts aus Naukratis (in London) und einem unvollendeten Friesstück des Nereidenmonumentes von Xanthos (Abb. 56/57) vor Augen, wie der griechische Bildhauer im Gegensatz zum modernen die Gestalten nicht auf der Grundebene aufbaut, sondern von der an der Vorderfläche haftenden Silhouette ausgeht, deren innere Ausgestaltung er manchmal, wie an diesen beiden Denkmälern, sogar ganz der Malerei überläßt, und ringsum den Grund beliebig vertieft. Sobald aber in die Vorzeichnung Deckungen mehrerer Gestalten eingingen, wie am Parthenonfriese, mußten ein zweiter und selbst weitere Pläne durchgelegt werden. Hier verdient bemerkt zu werden, daß sich die Reliefhöhen in ihnen keineswegs demgemäß abstufen, sondern öfters die der hinteren Schichten vielfach in die vorderen übergreifen. Nur dank diesem Umstande war dort eine Umbildung wie die schon von anderer Seite beobachtete eines Pferdekopfes der tieferen in einem flatternden Mantel des näheren Planes (Abb. 59) möglich. Eine folgerichtige Abstufung der Schichten vom Flach- bis zum Hochrelief bieten erst die Grab- und Weihreliefs des IV. Jahrhunderts. Ein unvollendetes mit den Dioskuren (Abb. 58) gewährt uns Einblick in seine Entstehungsweise, die den Gebrauch von Spitzmeißel und Schlageisen nebeneinander erkennen läßt. Und zwar sind die beiden vorderen Gestalten erst mit jenem grob angelegt, die Rosse der zweiten Schicht hingegen mit Ausnahme der Köpfe schon mit den Zahn- und Flacheisen geglättet, während der Altar dazwischen und der Grund wieder erst später ihre volle Körperlichkeit oder Tiefe erhalten sollten. So muß man hier m. E. von einem gemischten Relief sprechen, das gelegentlich sogar den „optischen Konturen" (Riegl) für den letzten Plan zu Hilfe nimmt, wie auf einer Grabvase (Abb. 60). Das ist die Vorstufe des malerischen hellenistischen Epoche, für das nicht nur der von B. am pergamonischen Telephosfriese (Abb. 55) festgestellte gemeinsame Gebrauch aller Werkzeuge einschließlich des laufenden Bohrers, sondern vor allem der von der Schichtung unabhängige optische Raumaufbau bezeichnet ist.

Anhang. In einer kurzen Schlußbetrachtung hat Blümel bereits selbst versucht, eine parallele Entwicklung der Gestaltungswege der abendländischen mittelalterlichen und neuzeitlichen Steinskulptur an einigen aus Italien und Deutschland herausgegriffenen unfertigen Bildwerken aufzuzeigen, die sich zwangsläufig aus den jeweiligen technischen Bedingungen und gebräuchlichen handwerklichen Mitteln habe ergeben müssen. Da sich dieser Vergleich in viel umfassenderer Weise anstellen läßt, sollen in den nachfolgenden Grundlinien derselben seine Beispiele an den ihnen zukommenden Stellen eingeflochten werden, zumal die Betrachtung sich dabei weder auf unvollendete Bildwerke noch auf die Steinplastik allein beschränken läßt, sondern wenigstens Seitenblicke auf andere Techniken der Bildnerei richten muß. Entfaltet sich doch die erstere stets in Wechselwirkung mit ihnen, wie das auch für die griechische noch ergänzend angedeutet werden soll. Die Entwicklung kann aber auch aus dem technischen Gesichtspunkt allein nicht völlig erhellt werden. Es bedarf vielmehr der Einführung psychologischer Erkenntnisse über die plastische Vorstel-

lungsbildung, die uns aus zwei Quellen zufließen: aus kindertümlichen Anfängen der Gestaltung und aus Selbstzeugnissen bildender Künstler über ihre Schaffensweise.

In Modellierversuchen der Menschen- und Tiergestalt, die Louise Porpeschnigg in Wien und eine Berliner Zeichenlehrerin unter meiner Anregung mit Kindern der Altersstufe 5—8 Jahr anstellten, entstanden zweierlei Arten grundverschiedener Erzeugnisse. Aus den Händen einiger Kinder gingen sehr klobige, einzelne fast zylindrische Gebilde hervor, aus denen einer besonders in Wien, wo vorher gezeichnet worden war, beträchtlicheren Gruppe flache lebkuchenähnliche Menschen- und vor allem Tierfiguren, außerdem aber in Berlin auch mancherlei Mischgestalten (vgl. O. Wulff: Die Kunst des Kindes, 1927. Abb. 74/75 u. 82). Wir dürfen darin die Wurzeln zweier verschiedener Vorstellungsweisen erkennen, von denen die eine von der körperhaften Gestalt-(bzw. Seh-)vorstellung, die andere von dem Erinnerungsbilde der menschlichen und erst recht der Hauptansicht des Tieres bestimmt wird und darin die Urformen der rundplastischen und der reliefmäßigen Gestaltung. Wir finden sie in der Kunst der Primitiven wieder, nur selten freilich nebeneinander, da deren Kunstübung stets an irgend eine, meist wohl kultische Zielsetzung gebunden ist, die den einen oder anderen Typus bevorzugt. Doch liegen sie gerade in der vorgeschichtlichen Bildnerei Griechenlands nahe nebeneinander in dem von Valentin Müller zusammengestellten reichen kleinplastischen Denkmälerbestande, der in der Ton-(bzw. Knet-)technik mannigfaltige kubische Gestaltungen umfaßt, die vollkommensten aus den Kulturstätten Kretas, andererseits aber zahlreiche Erzeugnisse der sogen. Brettcheckplastik sowohl von Terrakotta wie aus Marmorplatten ausgeschnittene Idole vorzugsweise thessalischen Fundorts. In der Tonplastik begegnen uns auch verschiedenartige Michgebilde. Neben beiden Haupttypen steht aber in der Kinderkunst ein seltener ebenso klar ausgeprägter dritter. Belege desselben fand ich vor allem in den von K. Lamprecht zusammengebrachten Plastilinarbeiten z. T. noch jüngerer Kinder vor (vgl. a. a. O. Abb. 77—79). Es sind größtenteils aus dünneren Tonwalzen zusammengesetzte Männerfiguren mit kräftig gespreizten Armen und Beinen in unverkennbarer Bewegungsstellung, die manchmal sogar durch Zugabe einer Peitsche oder eines Stockes verdeutlicht wird. Auch für diesen Typus fehlt es in der primitiven Bildnerei nicht an Vergleichbeispielen, und zwar bietet sie vor allem die frühgriechische und hittitische Kleinplastik in Bronze, — von der „Gestellplastik" auf niedrigster Kulturstufe stehender Naturvölker zu schweigen. Ich habe darnach in der Kinderplastik drei Gestaltungstriebe unterschieden: den kubischen, den optischen und den struktiven und an einer individuellen Entwicklung gezeigt, wie sich zwischen ihnen im Laufe des späteren und letzten Kindheitsalters allmählich ein Ausgleich vollzieht. Auf diesem beruht auch der entwicklungsgeschichtliche Fortschritt der Plastik in den Epochen ihrer Vollentfaltung innerhalb gewisser großer Kunstkreise. Als eigentliche Triebkraft derselben wirkt das struktive Prinzip, das zugleich bedeutsamer Träger des Lebens- und seelischen Ausdrucks der Menschengestalt als ihres Hauptvorwurfs ist. Aus der Durchdringung des kubischen mit dem optischen aber erwächst ihre Formengebung. Man kann demnach, wie R. Hamann in einem vor drei Jahrzehnten erschienenen Aufsatz (Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. K.-Wiss. 1909) von dem ersteren als der inneren, von den beiden anderen zusammenfassend als der äußeren Organisation des plastischen Kunstwerks sprechen. Mit dieser haben wir es hier hauptsächlich zu tun.

Den in der primitiven Plastik festgestellten Gegensatz der Vorstellungsweise bestätigen die Selbstzeugnisse zweier unlängst verstorbener Meister der zeitgenössischen deutschen Platik. Ad. Hildebrand hat bekanntlich die Forderung aufgestellt, daß die Figur sich in einer einheitlichen Hauptansicht gleichsam wie ein „Fernbilde"

darbieten soll. Diesen Eindruck zu erzielen, müsse der Bildhauer sich dieselbe in einer Raumschicht von gleichem Tiefenmaß eingebettet denken, innerhalb deren die unzähligen Richtungen ihrer Einzelformen sich vorstellungsmäßig in hintereinanderliegenden Parallelflächen einigen (bzw. ordnen) sollen. Wenn er die sie von vorn durchdringenden Bewegungsvorstellungen seiner Meißelarbeit als Wesensmerkmal der Reliefauffassung ansieht, so wird er zwar deren mannigfaltigem Zusammenspiel optischer und haptischer Wirkungsformen keineswegs gerecht, wohl aber dem Grundgesetz des vollentwickelten griechischen Hochreliefs. Wie alle Reliefgestaltung beruht demnach auch dieses auf einer flächenhaften Bildvorstellung. An Stelle des mißverständlichen Ausdrucks „Fernbild" habe ich deshalb den Wortbegriff der flächenhaften „Sehform" aufgestellt. Hildebrand stieß mit der Behauptung, daß diese Vorstellungsweise für alle Steinskulpturen maßgebend sei, alsbald auf den Widerspruch A. Schmarsows, der (in seinen Beiträgen zur Ästhet. d. Bild. Künste I. u. III.) für alle Freiplastik vielmehr eine die Gestalt gleichsam abtastende bewegte Sehweise annehmen zu müssen glaubte. Ihm erstand zwei Jahrzehnte später ein Bundesgenosse in Rud. Bosselt als ausübendem Vertreter plastischer Kunst; der ihre Abhängigkeit von einer Bildvorstellung (bzw. der Zeichnung) entschieden bestritt und, ausgehend von Rodins Schaffen, ihr Wesen vor allem auf das erfühlte (haptische) Wissen von den Flächenformen und die kubische Gestaltvorstellung begründen wollte. Er ging so weit, die Entbehrlichkeit jeder Gesichtsvorstellung für sie unter Berufung auf die Blindenplastik zu behaupten: In eingehender Auseinandersetzung über „Das Problem der Form in neuer Beleuchtung" (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. K.-Wiss. 1919) habe ich dagegen geltend gemacht, daß die Ergebnisse von Modellierversuchen mit blinden Kindern von denen sehender durch ihre gröbere Formengebung abweichen. Neuere psychologische Untersuchungen (L. Munz u. V. Löwenfeld, „Plastische Arbeiten Blinder", Brünn 1934) in einer Wiener Blindenklinik haben an solchen blindgeborener Erwachsenen das vollauf bestätigt und den Grund darin erwiesen, daß durch das Tastgefühl allein nur die kubische Ganzheitsform erfaßt wird. Und da die Dingvorstellung des Sehenden sich doch fraglos von derjenigen des Blinden dadurch unterscheidet, daß sie auf verschiedenen Ansichten des Gegenstandes beruht, in denen er sogleich das ihm bekannte körperliche Tastbild desselben erkennt, so werden wir die bildnerische Begabung erst recht auf eine noch höhere Klarheit solcher aus ineinander übergleitenden Gesichtseindrücken und mit ihnen verknüpften Tast- und Bewegungsempfindungen verstehen müssen, die sich wechselseitig anzuregen vermögen. Für diese (kubische) anschauliche Vorstellungsweise habe ich a. a. O. als gegensätzlichen Begriff zur Sehform den der Sehvorstellung aufgestellt und sie als die beiden Wurzeln der Relief- und der Frei-(bzw. Rund-)plastik gekennzeichnet, was auch hier gelten soll.

Belehrt uns schon die Kinderkunst darüber, daß dieser Unterschied keineswegs durch die Technik bedingt ist, sehen wir doch in der kindlichen Knetarbeit beiderlei Arten von Gebilden entstehen, so muß doch die Frage gestellt werden, ob sie nicht die Entfaltung der einen oder anderen Vorstellungsweise begünstigen oder erschweren. In der Tat liegt es ja auf der Hand, daß die technischen Gestaltungsmöglichkeiten in hohem Grade von der Bildsamkeit des Stoffes abhängen. Dem Verfahren des Künstlers stehen zwei Hauptwege offen: ein abtragender und ein aufbauender, die ein überliefertes Wort Michelangelos als „per forza di levare" und „via di porre" umschreibt. In der Steinskulptur bleibt der Bildhauer ganz auf das erstere beschränkt, während in der Tonbildnerei die Ghiferti die Mutter aller Plastik nennt, zuerst die kubische Grundform aufgebaut werden muß, die dann allerdings ihre Durch-

bildung ebenfalls mehr durch Abtragung des überflüssigen als durch Zusetzen neuen Werkstoffs erhält und damit auch den Bronzeguß bestimmt. Zusammensetzend (d. h. anstückend) und da wieder abtragend muß endlich auch die Schnitzerei in Holz u. a. Werkstoff arbeiten.

Daraus ergeben sich zunächst die Grundgesetze der Rundplastik als Verwirklichung der Sehvorstellung — auf die reliefmäßige Gestaltung kommen wir im Laufe der Betrachtungen zu sprechen —. Alle äußere Organisation des plastischen Kunstwerkes liegt zwischen den durch die innere (struktive) Gestaltung bestimmten Polen stärkster Zusammenballung oder freiester räumlicher Entfaltung der menschlichen Gestalt. Es erhellt, daß die letztere durch das zweite technische Verfahren erleichtert werden wird, während die geschlossene kubische Gestaltung beiden die geringsten Schwierigkeiten bereitet. Und doch gehen sie auch dabei entgegengesetzte Wege. In der Steinskulptur muß jede Gestalt sozusagen aus dem Block befreit, d. h. herausgeschält werden, in dem sie vorstellungsmäßig eingeschlossen ist. Auf diesen Blockzwang begründet sowohl ein Hildebrand wie auch ein Bosett den ästhetischen Begriff der Raumeinheit, dem jede Statue unterworfen sei, — wenngleich in verschiedener Weise. Während der letztgenannte darunter nur versteht, daß auch ihre äußersten Ausladungen innerhalb des geometrischen Raumkörpers begrenzt bleiben, wendet Hildebrand sogleich darauf die Reliefanschauung an, indem er sich dieselbe zwischen zwei senkrechten Ebenen beide berührend aufgestellt denkt, mit Hilfe deren sich alle Tiefenmaße ihrer Teile leicht von vorn nach hinten erfassen (bzw. hineinlegen) lassen.

Überblicken wir nunmehr von diesem doppelten Gesichtspunkt zunächst nochmals die technische Entwicklung der griechischen Plastik, so bleibt nach Blümels Ausführungen wohl kein Zweifel daran, daß die Bildhauer der von ihm herangezogenen archaischen Statuen in ihrem Verfahren durch die rundplastische Vorstellungsweise bestimmt wurden. Diese Denkmäler liefern uns durch ihre Entstehungsweise den augenfälligsten Beweis dafür, daß die Sehvorstellung als die eigentliche Wurzel der Freiplastik anzusehen ist. Nun geht freilich der Stammtypus des nackten stehenden Mannes, der die wichtigsten Belege bietet, auf einen ägyptischen zurück, wie B. selbst anerkennt und der langbeinige Widderträger von Thesos noch durch seine Proportionen bestätigt. Und so soll auch der Arbeitsgang dem der ägyptischen Skulptur entsprochen haben, wenigstens in seinem Beginn. Wir wissen durch H. Schäfer (Die Grundlagen der ägyptischen Rundbildnerei usw. 1923), daß er von der Aufzeichnung aller vier Ansichten der Gestalt auf dem Block seinen Ausgang nahm, daß diese somit ganz ebenso in ihm eingeschlossen gedacht war, und demzufolge die richtungsgerade (d. h. rechtwinklige) Anlage der Hauptachsen und -flächen des Körpers behielt. Man darf in diesem ganzen Werkverfahren m. E. eine Rückwirkung der hochentwickelten ägyptischen Baukunst erkennen. Mit ihm übernahm der griechische Bildhauer auch die Vieransichtigkeit und die kubisch geschlossene Gestaltbildung, deren Arme entweder beiderseits ungetrennt an ihr herabhängen oder von denen der eine manchmal quer an die Brust geklemmt liegt, wie bei dem o. e. Widderträger. In Ägypten erfuhr dieser Stammtypus der Pyramidenzeit durch die folgenden beiden Jahrtausende keine Abänderung, in Griechenland hingegen gewinnt er alsbald bei noch unveränderter Grundhaltung eine naturalisierende Durchbildung auf dem von B. festgestellten Wege der allseitigen Ablösung einer Marmorschicht nach der anderen (s. o.) mittels des Spitzmeißels. Ersetzte auch dem griechischen Steinmetzen bei solcher Technik — sie auch für den ägyptischen

vorauszusetzen, haben wir keinerlei Anhaltspunkte — der feststehende Typus wie diesem das Modell, so war die Vollendung der Formengebung ihm doch nur dank der inneren Anschauungskraft seiner Sehvorstellung möglich. Zugleich erhielt dieselbe durch die rundende Flächenbehandlung ihre unvergleichliche kubische Wirkung. In diesem unter dem Blockzwang stehenden Werkverfahren mögen auch die anderen archaischen Stammtypen der wohl von vorderasiatischen Vorbildern abhängigen weiblichen und der männlichen Gewandstatue sowie der bekleideten Sitzfigur beiderlei Geschlechts eine weitgehende künstlerische Fortbildung gefunden haben bis herab zu den Koren der Akropolis und der thronenden Göttin der Berliner Antikensammlung. Als hochaltertümlicher Vertreter des ersteren bewahrt der bärtige Koloß von Naxos (s. o.) noch die an den Körper gebundene Anordnung der erst vom Ellenbogen ab frei vorstehenden Arme. Daß ihre völlige Ablösung zuerst in der Marmorbildnerei erfolgte, bleibt aber mindestens zweifelhaft. Dieser Fortschritt dürfte eher in der Bronzeplastik vollzogen worden sein, die den nackten Stammtypus bald aufgenommen haben muß, wie der noch ganz in der Grundhaltung verharrende und doch schon armfreie und anatomisch fein durchgebildete Apoll von Piombino des Louvre bezeugt. Auch die entscheidende Neuerung der Standweise durch ungleiche Verteilung der Last auf Standbein und Spielbein ist wahrscheinlich nicht der Steinskulptur zuzuerkennen. Hat uns doch die Gunst des Zufalls im Apoll von Pompeji eine spätarchaische Bronzestatue, in der sie schon restlos durchgeführt erscheint, bewahrt. Wie viel unbeholfener ist dagegen die Standweise der beiden Heroen im Ostgiebel von Olympia und wie ganz gebunden noch die des Zeus oder die des Apollo im Westgiebel. Unter ständiger Wechselwirkung zwischen beiden Techniken spielt sich dann mit Hilfe der Modellarbeit die Ausgestaltung der Aktfigur in der griechischen Plastik ab, läßt aber noch lange die Nachwirkung des Blockzwanges darin erkennen, daß die Gleichgewichtsverschiebung ausschließlich auf der Querachse der Gestalt stattfindet. Weder Polyklet noch selbst Praxiteles geht über die seitliche Bewegung des Oberkörpers mit oder ohne Nebenstütze hinaus. Die Rumpfdrehung wird wieder erst durch den Erzbildner Lesipp als Bahnbrecher des Hellenismus noch maßvoll im Apoxyomenos, in äußerster Steigerung aber im Alexander mit der Lanze eingeführt, von dem uns die Bronzestatue eines Diadochen in Rom (Museo delle Terme) und die Kleinplastik eine Vorstellung vermitteln. So etwa läßt sich in kurzen Andeutungen die Abwandlung des statuarischen nackten Stammtypus, mit dem die Gewandstatue Hand in Hand geht, kennzeichnen. Allein in diesem Entwicklungsgange ist noch nicht die ganze Fülle der Schöpfungen griechischer Freiplastik einbegriffen. Ihre Bewegungsstellungen bleiben größtenteils aus ihm unerklärbar, — weil sie einen anderen Ursprung haben und zwar aus der Reliefgestaltung. An den bei B. abgebildeten unvollendeten Flachreliefs (s. o.) läßt sich freilich diese Entwicklung nicht aufzeigen. An anderer Stelle aber spricht er selbst die Ansicht aus, daß aus solchen in hellenistische Zeit über das Hochrelief vollplastische Gebilde erwachsen seien, übersieht jedoch den gleichartigen Verlauf in der archaischen Skulptur. Diese hat bereits den entscheidenden Fortschritt über alle primitive Flachbildnerei der älteren Kulturvölker getan, der zur Entstehung des Hochreliefs führte. Der Antrieb dazu kam fraglos aus der Bauplastik der Tempelarchitektur. Am klarsten tritt dieser Werdegang uns noch in den Giebelfeldern und Friesen der delphischen Schatzhäuser vor Augen. Während an dem der Megarer der Kampf von Herakles mit der lernäischen Schlange noch in kräftigem Flachrelief dargestellt ist, schwillt es — davon kann man sich leicht in der Abgußsammlung der Berliner Universität überzeugen — in den troischen Kampfszenen derjenigen der Siphnier u. a. m. zu beträchtlicher Erhebung an, ohne das die vom Standpunkt des Be-

schauers kaum sichtbaren Seitenflächen der Figuren eine vollkommene Durchbildung erfahren, — also zu einer Art Krückenrelief. Sie mußte jedoch alsbald unerläßlich werden, zumal in den Metopen, deren tiefe Bettung zwischen den Triglyphen ebenso gebieterisch die Steigerung der plastischen Wirkung forderte, in der weniger gedrängten Figurengruppierung aber freiere Seitenansichten bot. In der Tat erblicken wir schon in denen des ältesten Tempels von Selinunt das völlig ausgebildete Hochrelief, nur haftet es immer noch an der Grundfläche, wie im etwa gleichzeitigen Giebelfelde des Artemistempels von Korfu. Die Gorgo des letzteren und die Medusa der selimantischen Perseusmetope aber vertreten die reliefmäßige Vorstufe des Knielaufschemas, das wir kaum viel später in der fliegenden Nike des Archermos aus Delos zu freiplastischer, wenngleich noch recht flacher Gestaltung fortgebildet finden und zwar noch immer in der archaischen silhouettenhaften Sehform der gemischten Ansicht mit frontalem Oberkörper. Wie jenes Laufschema, so leitet auch der weite Schritt der Krieger oder Heroen und Götter zweifellos seine Herkunft aus dem Relief ab, aber ebenso gewiß manche andere Bewegungs- oder Ruhestellung in reiner Seitenansicht, wie z. B. das Knieen. Das Versuchsfeld zu deren vollrunder Durchbildung kann nur die Kleinplastik gewesen sein, was archaische Bronzefunde verschiedener Stätten beweisen. Über größere Tonmodelle wurden diese Typen wohl erst zu lebensgroßen Erzbildern gesteigert und diese wieder in die Marmorplastik übersetzt. Aus lauter solchen schon völlig durchmodellierten Einzelfiguren bestehen schon die Giebelskulpturen der sogen. Aegimeten. Auch statuarische Schöpfungen wie die Tyrannenmörder und Myrons in anatomisch bedenklicher Knickung des Rumpfes begriffener Diskobol sind den zu Vollkörperlichkeit fortgebildeten Relieftypen zuzurechnen, die ich in meiner Vorlesung über vergleichende Entwicklungslehre von den statuarischen Stammtypen zu scheiden suchte. Ihre höchste Entwicklung aber erreichten sie in den Giebelskulpturen. Am deutlichsten verrät der Gigantengegner Athenas vom Pessistratischen Hekatompedos durch seinen verrenkten Brustkorb, daß ihm eine in Vollkörperlichkeit übertragene Zeichnung des gleichzeitigen Stils der frühen rotfigurigen Vasenmalerei des Epiktetischen Kreises zugrunde liegt. In den Olympiagiebeln sind solche anatomische Fehler nicht mehr zu spüren, bleibt jedoch manche Hock- oder Liegestellung noch recht gewagt. Sie sind gleichsam als abgelöste Hochreliefs zu verstehen, ja die tieferen Glieder der Viergespanne sind noch stark zusammengepreßt. So erklärt sich auch am einfachsten die nur angefangene Ausarbeitung der Hinterseite des hockenden Mädchens. Die Bildhauer der Parthenongiebel, wie schon die der Aegineten, haben die reliefmäßige Ausarbeitung von der Vorderfläche her schon mit dem umgreifenden Verfahren der Freiplastik vereinigt. Und doch weisen die jähen Kontrastwendungen einzelner Bewegungsstellungen noch wie die der Rossebändiger vom Monte Cavallo auf archaische Vorstufen zurück. An der Balustrade des Niketempelchens und in den Statuen des Nereidenmonuments von Xanthos werden die Bewegungsstellungen in steigernder Vervielfältigung auf die Gewandfigur übertragen und abgewandelt. So verdankt die klassische griechische Plastik ihren freien Bewegungsausdruck, dem die folgenden Jahrhunderte nur durch wenige neue Möglichkeiten zu bereichern wußten, der Erfüllung der Sehform mit plastischem Vorstellungsgehalt auf dem Wege der Reliefanschauung im Sinne Hildebrands.

Die folgerichtige, in ihren Anfängen zwar durch die Berührung mit den älteren Kulturstaaten Ägyptens und Vorderasiens angeregte, in ihrem weiteren Verlauf aber fast unbeeinflußte Entfaltung der griechischen Kunst macht sie zum Vergleichsmaß-





stabe mit anderen kunstgeschichtlichen Abläufen besonders geeignet. Wollen wir aber einen vollständigen analogen Stufengang der plastischen Gestaltung nachweisen, so läßt er sich nur in der abendländischen mittelalterlichen und neuzeitlichen Plastik durch Zusammenfassung ihrer verschiedenen Kunstkreise, zwischen denen die frürende Rolle wechselt, zur einheitlichen Entwicklung aufzeigen. Tiefgehende Unterschiede von der antiken sind dabei nicht zu verkennen. Sie erklären sich weniger aus rassischen als aus den andersartigen und weltanschaulichen und kulturellen Voraussetzungen. Trotz alledem finden wir weitgehend übereinstimmende Gestaltungsfolgen aus den beiden Wurzeln der Sehform und der Sehvorstellung in Reliefkunst und Rundplastik wieder. Den wichtigsten Gegensatz zur Antike begründet die Tatsache, daß die Entwicklung zumal auf den früheren Stufen ihren Hauptvorwurf nicht an der nackten, sondern an der bekleideten Menschengestalt zu bewältigen hatte, was mehr zur geschlossenen als zur offen und raumhaften Wirkungsform drängt, wie ganz ähnlich auch im großen ostasiatischen Kunstkreis, der im übrigen hier außer Betracht bleiben muß.

Innerhalb der romanischen Reliefgestaltung, die am leichtesten in der deutschen Kunst zu übersehen ist, fällt ein früher Anlauf zu selbständiger Reliefbildung im Bronzeguß auf, die bereits die nahezu vollrunden, aber auch halberhabene Figuren auf die Grundfläche aufsetzt, was in der griechischen Kunst nur ausnahmsweise vorkommt und damit auf moderne Reliefkunst vorausweist. Dieses schon an den Flügeln der Hildesheimer Bernwardstür völlig entwickelte, auf Vorarbeit in Ton oder Wachs beruhende Verfahren setzt sich fort an dem dortigen Taufbecken und in vergröbertster Formengebung und Technik an den Bronzetüren aus der Magdeburger Gießhütte in Verona (S. Zeno), Nowgorod (Sophienkathedrale) u. a. m. Auch rundplastische Gebilde, wie die knieenden Becken- und Altarträger, der Gekreuzigte u. a. m. sind auf deutschem Boden bis ins XII. Jahrhundert anscheinend nur in aufbauender Technik des Metallgusses geschaffen und in großem Maßstabe wie der Braunschweiger Löwe, aber auch in Stein von der Bauplastik nachgebildet worden. Die vorherrschende Treibarbeit des Kunsthandwerks geht hingegen zwar ebenfalls von der Grundebene, aber erst vom zeichnerischen Flachrelief aus und steigert es allmählich zu immer kräftigerem Halbrelief, für das die Schedale des Theophilus lehrreiche Regeln über die Behandlung der Gestalt und des Kopfes aufstellt, bis zur Höchststufe am Heribertschrein (Deutz) und in den Arbeiten eines Nicolas von Verdun. In dem reichen Denkmälerbestande (bequem zu übersehen in der Auswahl von E. Lühagen, Romanische Plastik in Deutschland, 1923) bevorzugt sie seinem kirchlichen Sinngehalt gemäß die frontale stehende und sitzende bekleidete, himmlische oder heilige Einzelgestalt. Das Steinrelief geht alsbald einen gleichartigen Gestaltungsweg, von flacher zu kräftigerer, aber nur wenig ausgerundeter Gestaltung, z. B. auf den Grabsteinen der Äbtissinnen im Quedlinburger Dom, noch ohne die vordere Reliefebene (der imaginären Sehform) zu durchbrechen. Auf der Stufe solchen flächengebundenen Halbreliefs verharren auch die Gestalten der Engel und der Maria umstehenden Apostel an den Chorschranken von S. Michael in Hildesheim sowie die der sitzenden Apostel an denen der Liebfrauenkirche in Halberstadt und an der Sängerkanzel von Groningen (Berlin), hier sogar schon z. T. in schwacher Schrägansicht. Die Verflachung des Unterkörpers der Sitzfigur ist noch nicht einmal an der Christusgestalt des Naumburger Reliefs, das Blümel als seltene Probe teilweise unvollendeter Spitzmeißelarbeit des XIII. Jahrhunderts heranzieht (Abb. 4), überwunden; was jedoch für seinen Unterkörper kaum zutrifft, sondern nur für die rechte Nebengestalt des knieenden Johannes, uns aber mit diesem bestätigt, daß auch das mittelalterliche Steinrelief von der Vorderfläche her zuerst in Zusammen-

hängen der silhouettenhaften Sehform geradsichtig ausgearbeitet wurde. Leicht von der Grundfläche ringsum abgehoben erscheinen schon die immer noch recht flach gehaltenen fünf stehenden Gewandfiguren des Bogenfeldes von S. Pantaleon in Köln (K.-Gew.-Museum). Und doch werden solche an die Mischgebilde mit vollrundem Kopf der Kinderkunst gemahnende Gestalten mitunter zu freiplastischer Selbständigkeit erhoben, nicht nur in der Kleinbronze eines Johannes in Köln (Schnütgen-Museum), sondern auch im großen Christusleuchter des Erfurter Domes und in den drei Evangelistenträgern des Holzpults von Freudenstadt. Ja, selbst die frontale Sitzfigur in reliefmäßiger Flachpressung begegnet uns in allen drei Werkstoffen als Freistatuette, vor allem der Gottesmutter mit dem öfters kubischer als sie selbst gebildeten Kinde auf den Knieen in mehrfachen Beispielen des Schnütgen-Museums. Seltener werden beide zu kubischer Einheit verquickt.

Das steinerne Hochrelief wird erst von der Frühgotik in Frankreich hervorgebracht, wo wir in romanischer Zeit entsprechende Vorstufen desselben antreffen, aber nicht so klar übersehen können. Um so leichter läßt sich seine Entwicklung am Sturzbalken und im gotischen Bogenfelde der Portalnischen im reichen Denkmalbestande (zusammengestellt bei Joh. Jahn, Kompositionsgesetze französischer Reliefplastik im XII. u. XIII. Jahrh. 1927) verfolgen und hier sehr wohl dem Werdegange der griechischen Giebelskulpturen und Metopen vergleichen, obwohl das Größenmaß der vielfigurigen Reliefbilder weit hinter diesen zurückbleibt. Ein solches besteht meist aus einem dreiseitigen oberen Bildfelde mit wenigen größeren Gestalten in zentralsymmetrischer Anordnung mit der Hauptgestalt des von den vier Evangelistensymbolen oder den Nebenfiguren der Dëesis umgebenen Weltenrichters oder von Engeln gen Himmel emporgetragenen Christus (oder Marias), seltener in paariger Zusammenstellung zweier Gegenspieler mit Begleitfiguren in der Krönung Marias (Senlis, Chartres) und aus einem oder mehreren darunter hinlaufenden Figurenfriesen, sei es des Apostelchores, der 24 Ältesten der Apokalypse, sei es gereihter Legendenszenen. Die großen Hauptgestalten sind schon an den Portalen der Provence (Arles), aus denen die Vorbilder kamen, kräftig herausgearbeitet, aber nur wenig von der Grundfläche abgehoben, die kleinen des Frieses noch in flachem Relief dicht zusammengedrängt. In Mittelfrankreich (Moissac, Autun) erfahren jene eher eine Abflachung, werden aber schon unterschnitten, während diese sich zugleich von einander sondern und Körperhaftigkeit annehmen, mehrfach auch paarweise in enge Zellen eingehen. Am deutlichsten ist der weitere Fortschritt im Norden, besonders in Chartres, zu beobachten, wo der Weltrichter und die Symbole in der Mittelnische der Westfassade mehr Hochreliefcharakter gewinnen und die Friese über den Nebenportalen sich in gereihte oder übereinander zu Gruppen gestaffelte Einzelfiguren sich auflösen. Auf gleicher Stufe steht das Bogenfeld der Porte S. Anne der Fassade von Nôtre-Dame in Paris. Die daselbst und in Senlis ziemlich übereinstimmende Erweckung Marias wirkt bereits wie ein zweischichtiges Hochrelief. Erreicht wird der Höhepunkt plastischer Vollkörperlichkeit in den drei Gestalten der Dëesis des südlichen Querschiffportals von Chartres, unter denen im Friese die gereihten Figürchen der Verdammten vom Teufel dem Höllenrachen zugeführt werden. In Amiens und Reims werden die Bogenfelder sogar größtenteils von mehreren solchen Streifenbildern statuettenhafter Einzelgestalten eingenommen, über denen das verkleinerte Andachtsbild nur noch die Dreieckspitze füllt. Völlig ausgeglichen aber ist das Größenverhältnis seiner drei Halbfiguren mit denen der auf zwei Streifen verteilten Stephanuslegende am Pariser Südportal des Querschiffs von Nôtre-Dame. Wie in ihnen, so steht uns das durch Aushöhlung des Hintergrundes zum

Schattenraum vollendete gotische Hochrelief ebenda und anderwärts in kleinfigurigen Vierpaßfüllungen vor Augen.

Auf diesen ganzen Verlauf hat, wie bei dem griechischen, sichtlich nicht nur die architektonische Umrahmung, sondern auch die Entfaltung der statuarischen Skulptur in denselben Portalnischen als treibende Kraft eingewirkt. Die daneben entstehende frühgotische Rundplastik bleibt ihrerseits dem Gesetz des Blockzwanges unterworfen, aber sie hat auf solche Bezeichnung fast im buchstäblichen Sinne Anspruch, da sie nicht aus der stereometrischen Grundform des vierseitigen Steinblocks, sondern aus derjenigen der zylindrischen Walze herauswächst. Vertreten doch ihre ältesten Statuen geradezu Säulen, die den Kanten der gestaffelten Tragepfeiler der konzentrischen Bogen vorgestellt wurden und von denen über ihren Baldachinen sogar noch kurze Schäfte mit Kapitellen zum Vorschein kommen. Erst Wilh. Vöge hat volle Klarheit in den Ursprung dieser monumentalen Plastik der nordfranzösischen Gotik von ihren Anfängen bis zur Ausprägung der bleibenden typischen Leitform gebracht, von den fast noch vollständigen Statuenreihen der Westfassade von Chartres ausgehend. Ihre langgestreckten Gestalten füllten die gewiß nur roh zugehauene Walze nahezu aus und sind aus ihr zweifellos durch Ablösung einer umlaufenden, nur dünnen Oberflächenschicht herausgeschält. Nur der Kopf und die eng zusammen vorstehenden Füße treten aus der rollenförmig geschlossenen Gewandung hervor, deren dichte Parallelfältelung bei den gröberen nur durch eingeritzte Linien, bei den feineren durch senkrecht herablaufende oder dem Zug der Arme folgende schräge Rillen wiedergegeben ist, während die Oberarme an den Körper angeschmiegt höchstens unterhalb des Ellenbogen darunter hervorkommen, mit Bücher haltenden oder zum Segen emporgeklappten Händen. Bei einzelnen Statuen gewinnt das dünne Gefält bereits weichere Stofflichkeit. In Zeichnungen (bei Monfaucon) vorliegende und ein paar erhaltene Einzelgestalten bezeugen, daß der gleiche Stil auch an der Fassade von Nôtre-Dame in Paris und in seinem Kunstkreise verbreitet war und in S. Denis seine Fortbildung fand, indem das herkömmliche Idealgewand sich teilweise glättete und mit der Zeittracht vereinigte. Vor allem aber hob es sich mehr ab und drückten sich die Körperformen der Arme durch dasselbe hindurch, und selbst das Knie wurde darunter bald deutlicher. Diese durch ein wohlerhaltenes schönes Statuenpaar von der verschwundenen Cathedrale von Corbeil, belegte Entwicklungsstufe findet in den Querschiffvorhallen von Chartres ihre Fortsetzung, wo nicht allein im weiblichen Zeitkostüm die Oberarme frei werden, sondern sogar ein überschlanker Kriegertypus aufkommt, dessen kettengepanzerte Glieder nur von dem leichten gegürteten Waffenrock umhüllt sind. Im hl. Theodor der Nordhalle kommt durch die Haltung schon die Entlastung des etwas verschobenen Spielbeins zum Ausdruck. Die gleiche Standweise verbindet sich bei der hl. Modeste (Südhalle) mit ebenso schwacher Drehung des Oberkörpers, aber schärferer Kopfwendung, ohne daß die Fußspitzen unter dem unten aufliegenden Gewande hervorkommen. Vielmehr verdeutlicht nur dessen Faltenzug die eingefühlte verborgene innere Bewegung der Gestalt, während der verschobene anliegende verhüllte linke Arm es emporzieht, der erhobene r. Unterarm an die Seite angezogen ist. Die noch völlig geschlossene Gesamtfigur gewinnt also zwischen den steilen Umrissen ihre Belebung im Gegensatz zur Antike zuerst durch nur angedeutete Drehung um ihr Lot (Torsion). Die Nachwirkung des Blockzwanges springt hier in die Augen, wenngleich der Stein wohl nicht mehr zylindrische, sondern die Grundform eines schmalen Pfeilers haben mußte. Daß seine Verbreiterung unaufhaltsam fortschritt, bestätigt die nahezu übereinstimmende, aber breitschulterigere Gestalt Marias in der Visitationsgruppe der Nordhalle, wo uns auch schon ähnlich bewegte Stifterstatuen in Normalproportionen begegnen.

Aus dem vierkantigen Block entspringt vollends in Paris, wie Voge gezeigt hat (Repert. f. K.-Wiss. 1905), eine zweite Gestaltungsrichtung, die ihre höchste Entfaltung in Amiens erreicht. Ihre frontalen Gestalten stehen unbewegt auf gleich belasteten Füßen da, die das in schweren Steilfalten herabhängende dickstoffliche Gewand nicht mehr bedeckt. Den Oberkörper aber umgibt es noch, über die Schultern gebreitet und an den Seiten gerafft, mit großflächigen Faltenbäuschen, die selbst bei dem Bel-Dieu nur den zum Segen vorgehobenen Unterarm aus dem weiten Oberärmel zur Hälfte freigeben. Erst in Reims, wo beide Richtungen zusammentreffen, bringt manchmal das verschobene Spielbein Bewegung in die Haltung, und im Verkündigungsengel erfolgt sogar kontrapostische Schulterdrehung, liegt aber das schwere wie sonst das faltenreiche dünne Gewand mit geschwungener Schleiffalte, abermals, die Füße z. T. verdeckend, am Boden auf. Seine Schwingung greift alsbald um sich, auch in Paris z. B. an der Madonna des nördlichen Querschiffportals, die das Kind nicht wie die standfeste Vierge dorée in Amiens im gesenkten Arm, sondern noch wie der schlanke Stammtypus hoch emporhält. Das XIV. Jahrhundert macht diesen gotischen Schwung zum typischen Faltengehänge, das nur eine beschränkte Abwandlung erfährt. Ihre kubische Geschlossenheit bewahrt aber die Gestalt unter dem fortdauernden Blockzwang der Technik bis an die Schwelle der Renaissance. Bleibt sie doch unmittelbar abhängig von der ins Lineare verfallenden Zeichnung — Belege bietet Villard d'Honecourt für den faltenreichen Reimser Stil —, die sie in die vorherrschende Hauptansicht der Statue (bzw. in Sehvorstellung) umzusetzen und nur als Gewandmasse zu verkörpern strebt. Ihr Versuchsfeld kann nur die ebenfalls an das abtragende Verfahren gebundene Elfenbein-(und Holz-)schnitzerei gewesen sein, deren feinste Erzeugnisse zum mindesten auf gleicher Höhe künstlerischer Vollendung stehen.

Die Gotik bestimmt im ganzen Abendlande als allgemeiner Zeitstil die weitere Entwicklung der Plastik, aber nicht unterschiedslos. Am nächsten folgt der französischen wohl die englische und dann die deutsche, welche ihre Typen, von Fall zu Fall, sie kräftiger individualisierend, abwandelt. Italien zeitigt hingegen eine Sonderentwicklung, die auf die Renaissance hinführt und damit den Hauptfortschritt der Gestaltung vorbereitet. In Pisa als erster Pflanzstätte tragen die Statuetten an Niccoló Pisanos dortiger und Sienser Kanzel noch ein antikisierend frühgotisches Gepräge wohl unteritalienischen Ursprungs. Den hochgotischen Rhythmus der Haltung trägt erst Giovanni, der ihn fraglos unmittelbar aus Paris aufgenommen haben muß, schon in die seiner ersten Kanzel (Pistoja) hinein, um ihn dann an seinen Madonnenstatuen mit selbständiger Gestaltungskraft zu steigern oder zu bändigen. Daß er den Block ringsum, von der Zeichnung ausgehend, frei angreift, beweisen manche Abweichungen von den Normalproportionen, die bis zum Verhauen ausarten, z. B. an einer Sibylle der Pisaner Kanzel (K.Fr.Museum). Auf seine rein abtragende Arbeitsweise wirft der Umstand ein Licht, daß wir von seiner Hand Schnitzereien sowohl im Holz (daselbst und in Pistoja) als auch in Elfenbein (Pisa) besitzen. Allein die wichtigste Entwicklungslinie geht nicht von Pisa aus, sondern hat ihre Wurzeln in Florenz, wo sich die von Arnolfo di Cambio aus der römischen Frühgotik der Cosmaten abgeleitete struktive Gestaltungsrichtung, mit der rhythmischen des Andrea Pisano kreuzt und zwischen beiden eine das ganze Trecento durchziehende Spannung das plastische Schaffen beherrscht, wie ich vor Jahren in Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Forschung anderen Orts (Jahrb. d. Kgl. Preuß. K.Samml. 1913, S. 108 ff.) darzulegen versuchte. Beide aber verbleiben unter dem Gesetz des Blockzwanges, von dessen technischer Auswirkung uns zwei von Blümel aus der Domopera in Orvieto herangezogene nicht ganz vollendete

Figuren der Werkstatt Orcagnas (Abb. 62 u. 63) die erwünschte Anschauung vermitteln. Seine Überwindung vollzieht sich nur langsam selbst im Schaffen Donatellos, der wie Nanni di Banco noch aus der Gotik herauswächst. Läßt sich die Zuschreibung der vermeintlichen Davidstatue des K.Fr.Museums an diesen auch nicht aufrecht erhalten, nachdem deren Kopf sich als eine (auch von Bode nicht erkannte) Fälschung erwiesen hat, so greift Nanni doch noch im hl. Eligius auf die gotische Standweise zurück, wenngleich ohne deren Rhythmik, die Ghiberti sogar im Erzguß bewahrt. Die beiden erstgenannten wetteifern dagegen in ihren Statuen der Zunftheiligen von Or. S. Michele unter antiker Anregung, die sichere Statistik der Menschengestalt mit verteilter Belastung der Füße wiederzugewinnen und sie gleichzeitig als Trägerin der eigengesetzlichen Gewandhülle von deren Faltenrhythmus zu befreien, was Donatello zuerst in der Grätschenstellung des Kriegerheiligen S. Georgio unternimmt und an der Prophetengestalt des Zuccone vollkommen erreicth (vgl. dazu mein Donatellobüchlein Bibl. der K.Gesch. Nr. 19/20). Und doch bewahren sogar seine späteren Holzfiguren und die Bronzestatuen des Hochaltars im Santo (Padua) sowie der Täufer in Siena noch immer den geschlossenen kubischen Aufbau der frühen Marmorwerke. Nur im Bronze-David löst sich dieser in freier Anlehnung an die polykletische Standweise der Antike zu räumlicher Entfaltung des Körperzusammenhanges der Glieder. In der aufbauenden Tonarbeit für den Erzguß der Putten des Taufbrunnens von Siena aber wagte er schon zuvor, bewegtes Gleichgewicht der Stellungen mit dem Spiel der Arme abzuwandeln, in das er auch die Körperdrehung hineinlegt (K.Fr.Mus.): Der Marmorplastik kommt hingegen erst bei seinen Nachfolgern die Vorarbeit des Terrakottamodells zugut, die ein Desiderio, Rossellino und Civitali neben ihr üben, und damit ein lebhafterer Bewegungsausdruck in ihre Aktfiguren jugendlicher Märtyrer. Weit höhere Bedeutung haben wir jedoch wie in der griechischen Kunstentwicklung der Kleinplastik in Bronze für den Bewegungsausdruck beizumessen, den schon Ghiberti in den Statuetten der großen Bronzetür (Battistero), zwischen Gotik und Antike vermittelnd, zu vervielfältigen weiß. In solchen werden die Bewegungsstellungen der nackten, anatomisch völlig verstandenen Menschengestalt von einem Pollaiuolo, Verrocchio und Bertoldo zuerst erprobt und bereits mit dem chiastischen Kontrapost erfüllt, den dann als erster Benedetto da Maiano mit der Rumpfdrehung seines Sebastian (Misericordia) in die Marmorplastik einführt.

Das technische Verfahren, den Block von allen Seiten fortschreitend zu behauen, dürfte gleichwohl erst von Michelangelo mit seinem reliefmäßigen Abbau von vorn her vertauscht worden sein. Das wäre um so auffallender, wenn Blümel Recht hätte, daß er mit der Rundskulptur begonnen habe. Allein seine erhaltenen Erstlingswerke sind bekanntlich ein Flach- und ein antikisierendes vielfiguriges Hochrelief. Und diesen beglaubigten sind mit großer Wahrscheinlichkeit das ihm von E. v. Liphart zugesprochene Marsyasrelief und die diesem nahestehende halbvollendete Apollostatuette (K.Fr.Mus.) zuzurechnen — sie kommt darin fast der Statue von Rheneia gleich —, an der Ad. Hildebrand in brieflicher Äußerung gegen Bode geradezu seine Auffassung von der Reliefanschauung als allgemeiner Grundlage der Bildhauertechnik verwirklicht sah. Allerdings fällt in die Zwischenzeit bis zur Arbeit an den Sklavenstatuen des Juliusgrabes die weit überwiegende Betätigung in der statuarischen Plastik. Und an ihren Anfang, nämlich in die Zeit seiner anatomischen Studien im Hospital von S. Spirito, ist wohl der viel umstrittene Giovannino (K.Fr.Mus.) zu setzen, der in Liphart u. a. Michelangelokennern wiederum neue Verteidiger gefunden hat, dagegen keine überzeugende Zuweisung an einen anderen Urheber. Er vereinigt die kontrapostische Entfaltung der Glieder mit einer maßvollen Rumpfdrehung zum

Ausdruck fortschreitender Augenblicksbewegung, die schon von dem Anatomen Wilh. Henke bewundernd gewürdigt wurde. Und noch für den David dachte Michelangelo anfangs, wie das Modell in der Casa Buonarotti bezeugt, an die Drehbewegung des Schleuderschwunges, die dann Bernini an dem seinigen verwirklicht hat. Unter dem Blockzwang des verhauenen Marmors, der ihm zugewiesen wurde, mußte er erst darauf verzichten. In dem Sklaven des Louvre, der sich seiner Fessel zu entwinden strebt, griff er aber auf die Rumpfdrehung zurück, nunmehr freilich in kubischer Zusammenballung der Gestalt, die sein reifes Schaffen zunehmend beherrscht. Daraus ist wohl der Wechsel des technischen Verfahrens — vielmehr die Wiederaufnahme der ihm von Jugend an vertrauten Relieftechnik, im Sinne Hildebrands —, zu erklären, schon am Matthäus und später an den unvollendeten, weil ebenfalls aus der Vorstellung nur nach Modellskizzen begonnenen und bald verhauenen Sklavengestalten der Grotte des Pal. Pitti. Der Barock hat diese Arbeitsweise wieder aufgegeben, weil er die letzten Möglichkeiten der struktiven Gestaltung in der Augenblicksbewegung zu erschöpfen trachtete. Für einen Giovanni da Bologna, Tacca u. a. m. wird die Kleinplastik der Bronze von neuem Wegweiserin zur Auffindung der flüchtigsten und kühnsten Bewegungsstellungen. Die Marmorbildnerei mit Bernini an der Spitze vermag ihnen nur halbwegs zu folgen, steigert aber den Kontrapost zur Figura serpentinata.

Läßt unsere entwicklungsgeschichtliche Betrachtung somit teilweise in der neuzeitlichen Skulptur einen gleichartigen Ablauf erkennen wie in der antiken, so liegt der tiefste Unterschied darin, daß die erstere ihren Bewegungsausdruck nicht aus dem Hochrelief geschöpft hat. Dieses bleibt selbst in der Renaissance weit zurück, weil ihre Reliefanschauung von Anfang an eine ganz andere war als sogar die der französischen Gotik, die noch weitgehend der griechischen entspricht, — nämlich eine überwiegend optische. Den Gegensatz zwischen beiden habe ich s. Zt. im d. a. Aufsatz bei Besprechung der Reliefarbeiten von Nanni di Banco (a. a. O., S. 154 ff.) in theoretischer Begründung gekennzeichnet. Schon die Schule von Pisa faßt das Hochrelief der Kanzeln als Raumbild auf. Ein von Blümel im dortigen Museum vorgefundenes unvollendetes der Geburt Christi (Abb. 65) besteht zwar anscheinend ganz wie die griechischen Flachreliefs erst aus den Silhouetten der Zeichnung, ermangelt aber dabei fast aller Abstufungen, obgleich die Einzelgestalten sich auf viel tiefer auseinanderliegende Stellen des landschaftlichen Schauplatzes verteilen als in dem o. e. Weihrelief an die Dioskuren. Schon das spätere Florentiner Trecento, vollends aber das Quattrocento unterwirft das Reliefbild dann der perspektivischen Raumkonstruktion und dem optischen Fluchtmaßstabe bis an die Grenze des Spielerischen. So verkleinert z. B. Rossellino in derselben Szene den Engeltypus seiner Grabmäler im Reigen der Himmelsboten in Neapel (Monte Oliveto). Damit übertrumpft die Renaissance nicht zu ihrem Vorteil selbst das malerische Relief der hellenistisch-römischen Zeit und der Spätantike. Das Cinquecento stellt zwar die große plastische Form wieder her, befreit sie aber keineswegs von der Unterordnung unter die optische Reliefauffassung, die im Barock einen neuen Höhepunkt erreicht. Auch dieser letzte Seitenblick auf die Reliefbildnerei bestätigt also, was uns der vergleichende Überblick über die Entwicklung der abendländischen Rundplastik lehrte, — daß Werkstoff und Werkzeuge die Möglichkeiten des Gestaltungsweges wohl beschränken oder erweiteren, daß er aber im tiefsten Grunde doch durch die Vorstellungsweise bestimmt wird.

Besprechungen

Handzeichnungen von Goethe. 24 farbige Tafeln mit einem Geleitwort von Hans Wahl. Im Insel-Verlag zu Leipzig, 1940. Insel-Bücherei Nr. 555.

Vor einigen Jahren brachte der Insel-Verlag „Dreißig Handzeichnungen Goethes" in einer „Facsimile-Ausgabe in farbigem Lichtdruck": die Wiedergabe ist so vollkommen, daß es nicht möglich ist, Original und Nachbildung, wenn man sie vergleichsweise nebeneinander hält, zu unterscheiden. Die Auflage beträgt nur 300 numerierte Exemplare und kann auch wegen des hohen Preises (in Leinenmappe RM 225,—) nicht in weitere Kreise dringen. Viel Verbreitung hat das „Reise-, Zerstreuungs- und Trostbüchlein" gefunden, 36 Zeichnungen Goethes, von Hans Wahl aus dem gleichnamigen Bändchen ausgewählt, das vor einer Reihe von Jahren unvermutet wieder ans Licht getreten ist. Es stammt aus dem Winter 1806/07, war für die Prinzessin Caroline, eine Tochter Karl Augusts, bestimmt und zeigt, wie der Dichter in politisch erregten Monaten sich ins Reich der Phantasie begibt, in „Wald und Höhle" bei den heimlichen Geistern der Natur Trost sucht, das Urgestein befragt, im Geiste auf das „Hochgebirge" wandert, „der Einsamkeiten tiefste unter seinem Fuß", oder südliche Landschaften vor seinen Blick zaubert — nicht um den vaterländischen Geschehnissen zu entfliehen, vielmehr um mit frischem Mut und neuer Entschlossenheit zu den Pflichten des Tages zurückzukehren. Die Bilder, bedeutsam auch für die Erkenntnis der Persönlichkeit Goethes, umfassen nur eine kurze Spanne. Die (gleichfalls trefflich wiedergegebenen) Handzeichnungen in der Insel-Bücherei aber führen von den Anfängen des Weimarer Aufenthaltes bis in das Alter des Dichters. Überraschend sind vor allem die Bilder aus den zehn Jahren vor der italienischen Reise. Ein „beschränkt Eckgen" umfaßt Goethe liebevoll auf diesen, eigens für Charlotte von Stein bestimmten Blättern, ohne zu ahnen, daß er hier das Landschaftsempfinden und die Formensprache einer späteren Zeit vorwegnahm. Im Süden erwachte die alte Leidenschaft aufs neue. Tischbein brachte ihn „fast jede Stunde weiter; denn er sieht, was ich bin und was mir abgeht". Unter Hackerts Leitung glaubte er schon sein Ziel erreichen zu können. Da erklärte er zu Beginn 1788 plötzlich, er sei doch „eigentlich zur Dichtkunst geboren": eine „weite Aussicht" trat an die Stelle des früheren „praktischen Behagens, aber die liebevolle Fähigkeit ging verloren". Trotzdem wurde er auch in späteren Jahren seine „Marterinstrumente, Pinsel und Bleistift" nicht mehr los, zuweilen klagte er über den Widerspruch zwischen Wollen und Vollbringen. Was einst ernsthaftes Bemühen war, wurde jetzt zeitweise Spiel, bis ihn im Jahre 1810 wieder ein „wunderliches Verlangen überfiel", das was in ihm „lebte von Zeichnungsfähigkeit der Landschaft, noch einmal zu versuchen". Unter den hier vereinten Blättern finden sich auch Portraits. Erstaunlich das Corona Schröters, bei äußerster Beschränkung der Darstellungsmittel ungemein lebendig sprechend. Das Ungestüm





der Jugend verrät sich noch einmal in den bekannten Bildern für eine geplante Aufführung des „Faust" (1812): ein plötzliches Hervorbrechen aus dem Innern, phantastisch, mit einer ans Dänonische grenzenden Kraft. Viele Zeichnungen locken zu einem Vergleiche mit der Lyrik der entsprechenden Jahre oder lassen an den Naturforscher denken, der sich gern auch mit meteorologischen Fragen beschäftigte. Eins sehen wir immer wieder: daß der Zeichner Goethe aus derselben Quelle schöpfte wie der Dichter, wie der Naturforscher — daß Goethe inmitten der Natur lebte, nicht ihr gegenüber-stehend, sondern mit seinem Innersten in ihr wurzelnd, Wesen ihres Wesens, Sein ihres Seins.

Helmut Wocke.

Christian Heinrich Kleukens: Die Kunst der Letter. Insel-Verlag zu Leipzig, 1940. Insel-Bücherei Nr. 557.

Der Band bringt in guten Wiedergaben Proben von Drucken, die für die Entwicklung der Letter bedeutungsvoll gewesen sind. Die Auswahl beginnt mit Gutenbergs 42-zeiliger Bibel und dem Psalterium von 1457 und führt (um nur die wichtigsten Namen zu erwähnen) über Sweynheim und Pannartz, Jenson, Aldus und Paulus Manutius, Froben, Elzevir, Barbou, Didot, Bodoni, Cobden-Sanderson zu Rudolf Koch. Männer von tiefer Bildung waren es, Gelehrte und Künstler zugleich, getragen von dem Bewußtsein, daß sie einer hohen Aufgabe dienten: denn der Druck will ja nicht bloß dem Auge Schönheit darbieten, sondern durch das Gesamtbild, durch die Type, durch die Art, wie er das einzelne Wort setzt, wie er die Zeilen trennt und wiederum vereint, den inneren Rhythmus der Vorlage vermitteln — die Letter möchte den Geist aufleuchten lassen, der im Wort die ihm gemäße, ja notwendige Form gefunden hat. Die Beschäftigung mit dem Bande gewährt überdies Einblicke in den Charakter der Zeiten. Vor allem aber zeigt sich, daß der Geburtstag der Letter, der sich 1940 zum fünfhundertsten Male jährte, ein „Ehrentag für das deutsche Volk" ist. Denn, wie Kleukens in der feinsinnigen Einleitung betont, „Johannes Gutenberg war ein Deutscher von Geburt, von Wesen und Gesinnung. Die Wirkung seines Werkes in der Welt ist unvergleichlich und nicht mehr meßbar. Die Opfer, die es forderte, reihen den großen Mainzer unter die Heroen des Menschengeschlechts."

Helmut Wocke.

Götter Griechenlands. Meisterwerke antiker Münzkunst. Von Kurt Lange. Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1941. Bilderhefte antiker Kunst, hg. vom Archäologischen Institut des Deutschen Reiches, Heft VII. Geb. 12,— RM.

Die schönsten Griechenmünzen Siziliens. Bildwahl und Geleitwort von Max Hirmer. Insel-Verlag, Leipzig, 1940. Insel-Bücherei Nr. 559. In Pappband 0,80 RM.

Die beiden Bücher setzen sich das verdienstvolle Ziel, die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung weiteren Kreisen zugänglich zu machen, in einer Art, die das unmittelbare Anschauen ermöglicht und dem weniger geübten Betrachter zugleich (ohne irgendwie lehrhaft zu wirken) wichtige Hinweise gibt. Die umfassendere Veröffentlichung ist die von Kurt Lange. Sie bietet 64 Abbildungen in stark ver-

größertem Maßstabe — ein Verfahren, das sich bereits vielfach bewährt und nicht bloß bei Freunden der Antike, sondern auch in der Fachwissenschaft Anklang gefunden hat. Die ausführliche Einleitung, in beschwingtem Stile gehalten, ist getragen von dem Bewußtsein hoher Verantwortung und von dem Gefühl der Verpflichtung gegen die geistige und künstlerische Welt von Hellas, die für die Geschichte der abendländischen Bildung von entscheidender Bedeutung werden sollte. Der Verfasser vermeidet es, das Wesen der griechischen Götter und das Eigene, ja Einzigartige griechischer Kunst in festumzirkten Begriffen zu umschreiben — das, was der Uneingeweihte nicht weiß, erfährt er mehr durch das Schweigen der Worte, die das zu Sagende verhüllend offenbaren. Die Bilder — ausgezeichnet wiedergegeben — sind, dem Namen des Buches entsprechend, nach Gottheiten geordnet; die Münze Nr. 44 (einen hockenden Silen darstellend) gehört nicht unmittelbar in den Rahmen des Buches, ist aber gewiß willkommen. Der Anhang bietet knappe Einzelbeschreibungen und vermerkt auch jeweils die Zeit der Prägung.

Eine wichtige Ergänzung zu diesem Werk ist das Insel-Bändchen. Der Herausgeber Max Hirmer bringt die Münzen in 2¼- bis 6facher Vergrößerung und ordnet sie zumeist in zeitlicher Folge an — so kann der Beschauer zugleich die Entwicklung der Stile verfolgen. Manche Göttergestalten begegnen auch bei Lange. Hier jedoch sehen wir überdies mannigfach Tiere und vor allem die prächtigen Viergespanne. Jedes Bild trägt die Zeit der Entstehung, der Überblick wird dem ungeübten Betrachter dadurch erleichtert. Das Nachwort gewährt geschichtliche Einblicke in die griechische Welt auf Sizilien; das Schicksal der bedeutendsten Städte wird kurz beleuchtet. Die Bilder zeigen, wie „die Münzen in ihrer alten Pracht ungetrübt den Schimmer der glänzenden Fülle griechischer Kunst zu uns herübertragen".

Helmut Wocke.

Albert Ippel: Wirkungen griechischer Kunst in Asien. „Der Alte Orient", Band 39. Heft 1/2. Leipzig (Hinrichs) 1940. 36 S., 12 Tafeln mit 43 Abbildungen.

Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist es der Kunstwissenschaft bekannt, daß die hellenistische Kunst über ihren eigentlichen Lebensraum hinaus auf einen weit ausladenden Kulturboden eingewirkt hat. E. Curtius erkannte die Gandharakunst deutlich als einen fernen asiatischen Ausläufer der spätgriechischen, Grünwedel steuerte Beiträge aus der vergleichenden Geschichte der Kunst des mittleren und östlichen Asiens hinzu, Worringer äußerte in seiner Schrift über Griechentum und Gotik geistvolle Gedanken auch über das hellenistische Substrat der indischen Kunst. Der graecoide Charakter der indischen Kunst der ersten geschichltich aufgehellten Jahrhunderte, also der Zeit seit etwa 300 vor Christus, war ersichtlich, solange man sich überhaupt damit beschäftigt hat. Al. Cunningham hat den Graecismus insoweit geradezu zum System erhoben, doch haben spätere Arbeiten E. B. Havells in dieser Hinsicht mäßigend gewirkt. A. Foucher und V. A. Smith haben in überzeugender Weise sogar einen autonomen Holzstil der indischen Plastik postuliert, der den uns bekannten Erscheinungen der ältesten Steinbildhauerei vorangegangen und auf diese nicht ohne Einfluß gewesen sei, sodaß nicht alles graecoid sein muß, was wir dafür halten, sondern nach der Analogie der Stilgenesis auch aus dem älteren Holzstil erwachsen sein kann. Diese für die Plastik aufgestellte Annahme hat jüngst durch eine systematisch durchgeführte Untersuchung der holztechnischen Voraussetzungen der indischen Monumentalbaukunst von Kurt Sommer eine bemer-

kenswerte und unwiderlegliche Parallele und damit Unterstützung erfahren. Ein ganz neuer Gesichtspunkt ist an diese Fragen aber durch J. Strzygowski herangetragen worden, der das Graecoide in der Kunst des mittleren uid südlichen Asiens nicht aus einer Ausstrahlung des Hellenismus, sondern einer nordischen Geistesgemeinschaft erklärt. Für Rußland ist ihm hierin N. Brunov mit seinen wohlabgewogenen, auf die Gedanken Worringers und die Methoden der Rieglschen Schule aufbauenden Theorien gefolgt, die grundsätzlich zu der Strzygowskischen Annahme einer auch im Russisch-Eurasiatischen verwirklichten Geistesgemeinschaft neigen.

Wenn Ippel erneut einen Beitrag zu der Frage der Wirkungen griechischer Kunst in Asien liefert, so gewinnt er seine volle Bedeutung u. E. erst auf dem Hintergrunde dieser ihrem Gegenstande nach großartigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung, mit der sich Ippel zwar nicht befaßt, zu deren Lösung sein Beitrag aber einen erheblichen Fortschritt vermittelt. Er greift nämlich einen einzelnen Wesenszug der indischen und asiatischen Plastik überhaupt heraus, den diese nur von der hellenistischen Befruchtung her haben und der nicht aus dem gemeinsamen nordischen Substrat entstanden sein kann, weil er ja dann überall gegeben sein müßte, wo Nordisches auftritt. Die verkürzte Zeichnung der Figur, der perspektivisch verstandene Raum, vereinigt mit der kontrapostisch, bewußt dreidimensionalen Komposition der Figur, die Neigung, transitorische Momente der Bewegung zu erfassen, kurz die Befreiung von der reinen Zweidimensionalität und der Ruhe, von der Vorherrschaft des Graphischen, das ist es, was Ippel als unzweifelhaft griechischen, mitunter über das Parthische und über Gandhara vermittelten Einfluß auf die Kunst Indiens, danach auch in einzelnen Fällen für Mittelasien und China vorführt. Dieser Wesenszug hat ohne Frage an der darstellenden Kunst Indiens mitgebaut, er ist auch niemals mehr ganz erloschen. Aber angesichts der eben beschriebenen Problematik scheint es doch das wichtigste, daß man diesen Wesenszug als etwas von außen Herangetragenes feststellen muß. Und wir halten es für unbewiesen, daß das Griechentum die schöpferischen Urkräfte gewisser Völker Asiens vor allem der Inder, erst enthemmt habe. Mehr als das Auftreten einzelner Aufbauelemente inmitten einer ungriechischen Welt künstlerischer Vorstellungen ist nicht zu bemerken, und diese Elemente sind im Parthischen und in der Gandharakunst stärker als in Indien und verflüchtigen sich auf ihrem weiteren Wege nach dem Nordosten und Osten immer mehr zu gelegentlichen Anklängen.

Berlin-Dahlem. Hermann Weidhaas.

Irene Behrens: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom XVI. bis XIX. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. Hg. von Walther von Wartburg. XCII. Heft. Max Niemeyer, Halle 1940.

Mit einem geradezu bestürzenden Fleiß und einer rühmenswerten Sorgsamkeit gegen Äußerlichkeiten, die oft zu Unrecht in Anfängerarbeiten vernachlässigt erscheinen, geht Irene Behrens an ihre etwas spröde Arbeit. Man kann dieses umfängliche Heft fast zum Nachschlagen benutzen, will man sich verlässigen, was der und jener Poet oder Denker geäußert haben mag zur Erkenntnis und begrifflichen Festlegung der drei poetischen Grundgattungen. Wir möchten dabei meinen, daß diejenigen, die diktatorisch und auf wenige Hauptbegriffe sich beschränkend zu Werke gingen, weniger förderlich gewirkt haben, daß aber diejenigen, denen subtilere

Unterscheidungen nicht zu mühevoll waren, vielleicht etwas undurchsichtig erscheinen mögen, daß aber ihre Beschreibungen enger am wirklichen Dichtwerk gewonnen sind und deshalb zuletzt als nützlicher gerühmt werden dürfen. Auch angesichts solcher kunstwissenschaftlichen Bemühungen gibt es anziehendere und ödere Zeitläufte für den geschichtlichen Betrachter. Ja ein Skeptiker möchte an den Schluß der Behrensschen Betrachtungen fragen, ob diese ganze Gattungseinteilung seit mehr als zwei Jahrtausenden abendländischen Denkens etwas Wesentliches zur Erkenntnis der gemeinten dichterischen Kunstwerke beigetragen habe.

Das Buch der Irene Behrens darf um seiner mannigfachen oben angedeuteten guten Eigenschaften entschieden anerkannt werden. Anmerkungsapparat und Indices sind hervorragend durchgeführt.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Buch und Schrift, Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde des deutschen Buchmuseums. Verlag Otto Harrassowitz, Leipzig, Bd. 1 u 2. 1938/39.

Eine bessere Kenntnis des Buch- und Schriftwesens, seiner Möglichkeiten und seiner Geschichte, wäre manchem Autor zu wünschen, der in seiner Hilflosigkeit sich oft allzusehr auf den Verleger verläßt. Die beiden Jahrbücher, die in der Tat geeignet sind, hier ein wenig Besinnung zu wecken, sind viel zu reich, als daß wir im einzelnen darauf eingehen könnten. Hervorheben wollen wir nur die Artikel „Über muslimitische Schreibkunst" von H. J. Kissling und „Neues von alter Einbandkunst" von O. Glauning, ein interessanter Literaturbericht. Mehr für den Inhalt als für das Äußere lehrreich ist der Aufsatz „Buchkunde und Literaturgeschichte, buchkundliche Voraussetzungen zu einer Literaturgeschichte des Publikumsgeschmacks". Im übrigen bieten die Bände wertvolle historische Studien zur Geschichte des Buchdrucks.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

G. Schorer: Deutsche Kunstbetrachtung. Deutscher Volksverlag, München 1939.

Man könnte meinen, „Deutsche Kunstbetrachtung" falle zusammen mit einer Geschichte der deutschen Kunst. Dies ist in dem vorliegenden Buch aber nicht der Fall. Wenn in diesem Bildband mit darunter geschriebenem erläuterndem Text neben vorwiegend deutschen Bauten und Bildern auch andere Völker in den Hauptleistungen ihrer Kunst zu Wort kommen, so rechtfertigt sich der Titel hier, indem hauptsächlich die Werke mit aufgenommen sind, die deutsches Geistesleben bewegt und erfüllt und deutsches Sehen gefördert haben. Man wird also nicht erstaunen, daß hier griechischer und römischer Kunst ein so breiter Raum gelassen ist, daß der Renaissance in Italien die ihr zukommende Bedeutung für deutsches Kunstschaffen nicht gekürzt ist. Daß wir Holland und Belgien vom 15. bis 17. Jahrhundert zu den Unsrigen rechnen, wird niemanden wundern. Dennoch möchten wir einwenden: das Bild, das hier gegeben ist, ist einerseits zu stark auf das Gemüt eingestellt (drei Bilder von Schwind in einer so eng begrenzten Auswahl), andererseits zu neuklassizistisch gefärbt. Wenn auch in diesem Neuklassizismus wieder eine so eminent deutsche Note sich versteckt. Aber stets doch vorübergehend und nie ganz bis zu völliger Beseligung! Immer hat sich der Deutsche nach der





Überbetonung der Idee wieder zum Handwerk, zum Können und Lernenwollen zurückgefunden. Und da vermissen wir die großen Lehrmeister der deutschen Maler, Velazquez und die Impressionisten, und die großen Lehrmeister der deutschen Architekten, das barocke Italien. Velazquez steht uns in seiner unbestechlichen Wahrhaftigkeit sehr viel näher als Raffael und Tizian, und wenn hier von den französischen Impressionisten gesagt wird, sie haben „kein einziges Werk von wirklich zeitlosem Wert schaffen können", so wird dies — denke ich — kein einziger wirklicher Maler unterschreiben.

Abgesehen von diesen geringen Überbetontheiten ist das Buch in der Auswahl seiner Bilder treffend und sicher, die Abbildungen sind groß und deutlich, der Text knapp. Alles erklärende Beiwerk ist in die Anmerkungen verwiesen, die ihrerseits wieder mit kleinen Bildern, Grundrissen und Karten belebt sind, so daß sie selbst den verschworenen Feind aller Gelehrsamkeit zur Benützung verlocken werden.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

H. Lützeler: Die Kunst der Völker. Herder u. Co, Freiburg im Breisgau, 1940.

In den letzten zwei Jahren sind mehr Kunstgeschichten erschienen als in den letzten Jahrzehnten zusammen. Sieht man aber näher zu, so bemerkt man, daß sie fast gar keine Ähnlichkeit haben mit den Handbüchern von Wörmann oder Springer, die gesichertes Wissen als festen, stets neu zu schöpfenden Besitz vermitteln wollten. All die neuen Kunstgeschichten sind weder Geschichts- noch Nachschlagewerke. Sie wollen einführen, Stichworte und Beispiele vermitteln, sie geben möglichst viel und möglichst gutes Abbildungsmaterial und sind — sofern sie sich nicht überhaupt auf unterschriftartige Erläuterungen beschränken — sehr sparsam mit dem Text. Die Gefahren dieser Methode liegen auf der Hand. Denn statt eines wirklich organisch voranschreitenden Hineingeführtwerdens gibt es hier nur Auswendiglernen von Schlagworten, deren Hintergründe sich nie und nimmer in solch kurzen Abrissen erschließen lassen. Es fehlt ferner völlig die Verbindung zur Künstlerpersönlichkeit, und als drittes fehlt das Erlebnis der Geschichte. Man möchte meinen, daß bei einem solchen Umgang mit der Kunst dem Leser zwar viel Sinn für völkische Zusammenhänge, aber keinerlei Liebe zum Kunstwerk, keinerlei Ehrfurcht vor geistigem Schaffen nahegebracht wird, Dinge auf die eine Kunstbetrachtung doch nun einmal nicht verzichten kann. Denn eine Kunstgeschichte sollte niemals eine Schulfibel sein, sondern ein mitreißendes Werk, sei es noch so voller Fehler und Widersprüche, voll persönlicher Überspitzung, dafür aber geschaffen aus dem Atem einer Persönlichkeit heraus und für einen empfänglichen Leser. Wozu haben sonst Leute wie Jakob Burckhardt gelebt und geschaffen? Burckhardts Cicerone — letztlich doch auch ein Handbuch — müßte auch heute noch das Vorbild für jeden sein, der sich die verantwortungsvolle Aufgabe einer allgemeinen Kunstgeschichte zum Ziel setzt.

Von all diesen neuen Kunstgeschichten ist die vorliegende die gewissenhafteste. Sie vermeidet die allzu grellen Schlagworte und gibt dem Text breitere Grundlagen. An den übrigen Klippen schifft aber auch sie nicht vorbei, da diese in der Anlage des Buches begründet liegen. Jeder Kunstkreis, der griechische, der römische, der deutsche, italienische usw. wird jeweils als Einheit begriffen und von verschiedenen Seiten aus beleuchtet, meist als Baukunst, Plastik und Malerei; wir

finden aber als Gliederungsprinzip auch die Stadt, den Menschen, Mensch und Welt, Seele, Natur und Unendlichkeit, daneben die Klassik, Geburt der Nation, ein „Fest für die Augen". Wir sehen, daß künstlerische Prinzipien durchaus nicht allein zu den leitenden Gedanken gehören. Das Geschichtliche wird in rascher Abfolge äußerst kurz vorgetragen, verständlich daher nur für den Wissenden; für die einzelne Betrachtung aber wird es nicht mehr berücksichtigt. Das hat seine methodischen Vorteile, führt aber zu allzu großer Einseitigkeit. Denn gerade durch das Betonen eines einheitlichen Charakters verliert jeder dieser Kulturkreise einen großen Teil seiner Kraft und seines Reichtums. So fußt die Schilderung der griechischen Kunst ausschließlich auf der perikleischen Zeit, und es ist unvermeidlich, daß alles Ausgesagte bei einer geschichtlichen Betrachtung nicht standhalten kann. Allein aus Homer ließe sich nahezu alles genau gegenteilig darstellen. Ja, nicht einmal mehr das vierte Jahrhundert, Lysipp oder Praxiteles würden im Rahmen dieser Darstellung unterzubringen sein. Läuft aber so alles Griechische letzten Endes auf einen ziemlich leeren Klassizismus hinaus, so kommt anderseits das Klassische innerhalb des Deutschen viel zu kurz. Ja, man versteht überhaupt nicht, was unter klassisch hier gemeint ist. Es ist so etwas Ähnliches wie freier Blick und natürliche Haltung. Aber dann versteht man wieder nicht, wie in der deutschen „Klassik" die Bamberger Plastik erscheinen kann, während Naumburg in dem Kapitel Helldunkel erscheint „von unheimlichem Zwielicht umflossen". Als Klassiker erscheint der zierliche Gotiker Schongauer, Dürer nur in seinen vier Aposteln, aus dem 19. Jahrhundert eine Zeichnung von Rethel und dann eine Plastik der Nachkriegszeit. Bei einer solchen Dünne des Begrifflichen ist es allerdings nicht erstaunlich, wenn die Klassik Goethes dem Verfasser als ein „Wunder" erscheint, „schwebend über der Abgründigkeit des Daseins". Ich glaube nicht, daß Goethe sich in seiner Zeit so durchaus als schwebend empfunden hat.

Infolge der starken Überbetontheit des Völkischen kommt der einzelne Künstler fast garnicht zu seinem Recht. Und doch will das Buch keineswegs eine Kunstgeschichte ohne Namen sein. Wirkliche Geschichte aber kann man nur schreiben mit Hilfe aller Größeren und aller ganz Großen, nur an Hand von Werken unvergänglichen Wertes. Bei einer stark vereinheitlichenden Betrachtung aber, die das Völkische allein und dies ohne die Schwankungen der Geschichte zum Inhalt hat, lassen sich gerade die Großen nicht unterbringen. So passiert es, daß innerhalb der niederländischen Kunst von Rembrandt nur in einem kurzen Absatz als Maler eines „milden" und „beruhigenden" Helldunkels die Rede ist, daß er dafür aber mit einem Selbstporträt in der deutschen Kunst in völlig anderer Beleuchtung erscheint. Die Kunst eines Rubens muß es sich gefallen lassen, ihre Wurzeln in „naiver Frömmigkeit" zu haben, und es ist charakteristisch, daß Shakespeare zwar in allen möglichen Kapiteln, aber nicht in dem über England vorkommt. Denn dort würde es das entworfene Bild allerdings völlig über den Haufen werfen. Was nützt uns aber ein Griechenland ohne Homer, ein England ohne Shakespeare, die Niederlande ohne einen wirklichen Rubens und Rembrandt und Deutschland, in dem Goethe als Wunder erscheint? Hier kommen wir auf unseren Anfang zurück. Es wird in diesem Buch viel Interessantes geboten und es gibt manch schönes und lehrreiches Kapitel, aber eines wird der Leser nicht lernen: Ehrfurcht vor der Geschichte, der großen Persönlichkeit und dem ewigen Kunstwerk.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

E. Ohlemutz: Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon. Konrad Triltsch-Verlag, Würzburg, Aumühle, 1940.

Die aus einer Doktorarbeit hervorgegangene, vorzügliche Studie über die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon enthält zwar keinerlei Betrachtungen über Fragen geistesgeschichtlicher Art, sie bietet aber neben rein archäologisch wichtigen Ergebnissen noch eine Fülle von religionsgeschichtlichen Erkenntnissen aus der Zeit des Hellenismus bis zur Spätantike. Da die vielfachen Umdeutungen und synkretistischen Verschmelzungen mehrerer Götter für die gesamte Geisteshaltung der Spätantike außerordentlich wichtig sind, ja eigentlich die hauptsächliche Triebfeder der ersten christlichen Jahrhunderte bilden, ist eine solch gründliche und nach den einzelnen Götterkulten übersichtlich geordnete Lokaluntersuchung auch für den begrüßenswert, der sich an sich nicht für spezieller archäologische oder religionsgeschichtliche Fragen interessiert. Bedauerlich bleibt, daß der Verfasser bei seiner reichen Kenntnis des Materials eine Deutung des großen Altars sich für eine spätere Veröffentlichung aufbewahrt hat; denn erst dadurch würde sich das auch die Allgemeinheit interessierende Bild völlig runden.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

W. Gresky: Eduard Petzold als Hofgärtner in Ettersburg und Weimar. Verlag Kurt Stenger, Erfurt 1940.

Das sympathische kleine Buch mit eingestreuten reizenden Bildchen enthält mehr, als der Titel verspricht. Man erwartet eine trockne Biographie und erhält einen hervorragenden Einblick in gärtnerische Gestaltung nicht nur von der theoretischen, sondern auch von der praktischen Seite aus. Da es sich hier um eine spätere Periode mehr der Gartenpflege und -erhaltung als der Gartengestaltung handelt, zu einer Zeit, wo die großen Revolutionen schon vorübergebraust sind, eröffnen sich ganz neue Probleme und man lernt hier eigentlich mehr, als man aus Gartenbüchern sonst zu erfahren pflegt.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

Verantwortlicher Schriftwalter Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin, für den Anzeigenteil: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

Kunstwerk, Künstler und Betrachter

Versuch einer idealistischen Theorie des Künstlerischen

Von

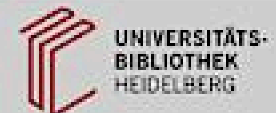
Hubertus Lossow

I.

Seit die Kunst Objekt einer besonderen Wissenschaft geworden ist, gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Arten der wissenschaftlichen Behandlung des Kunstwerks und dementsprechend auch zwei verschiedene Typen von Kunstwissenschaftlern. Diese Trennung trat anfänglich deutlicher in Erscheinung, als es heut der Fall ist. Wie alle Wissenschaft löste sich auch die Kunstwissenschaft zunächst von ihrer Mutter, der Philosophie, blieb lange eine ihrer Disziplinen und hieß Ästhetik; sie wurde, auf die Geschichte projiziert, Kunstgeschichte.

Die Ästhetik hatte ihre Hochzeit gleichzeitig mit dem Klassizismus und ist auch eigentlich im klassizistischen Denken begründet: ihre Aufgabe war, das normative Ideal der Schönheit zu untersuchen, das als bestehend vorausgesetzt wurde. Die Frage lautete nicht, gibt es Schönheit?, und auch nicht, was ist Schönheit?, sondern vielmehr, wie ist die Schönheit. Die Kunstgeschichte wiederum entstand eigentlich aus dem Historismus des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie versuchte anfangs die Gültigkeit des normativen Ideals der klassischen Schönheit an der Geschichte zu erweisen, und erst am Ende des 19. Jahrhunderts drang sie dazu vor, die geschichtliche Erscheinung der Kunst aus sich selbst und ihrer Zeit verstehbar zu machen.

Grundsätzlich richtet sich die Ästhetik auf ein allgemeines Prinzip aus, während die Kunstgeschichte sich mit der geschichtlichen Erscheinung des einzelnen Kunstwerks beschäftigt. Schon dies bedingt eine grundsätzlich verschiedene Art der Betrachtung des Kunstwerks, die sich auch dann noch erhalten muß, wenn Ästhetik und Kunstgeschichte, wie es die Bedingungen des künstlerischen Seins in der Zeit erfordern, zusammengefaßt als Kunstwissenschaft erscheinen. Es entsteht so zwangsläufig die Materialkunde und Formgeschichte auf der einen Seite und die, auf die Erkenntnis des Künstlerischen an sich bedachte Forschung





auf der anderen Seite. Es scheiden sich damit eine historische, auf das Zeitgebundene am Kunstwerk eingestellte, und eine abstrakte, auf das Zeitlose abzielende, Kunstwissenschaft, die freilich, da das Kunstwerk in der Zeit ist, eng miteinander verknüpft sind. Es ist der Idealfall der Kunstwissenschaft, wenn es gelingt, beide Arten der Betrachtung miteinander zu verknüpfen. Diesen beiden Arten des wissenschaftlichen Interesses entsprechen auch zwei verschiedene Typen von Wissenschaftlern: Dem Materialforscher (und Kenner), der deskriptiv verfährt, dem eigentlichen Historiker steht der logisch oder psychologisch verfahrende allgemeine Kunstwissenschaftler gegenüber, der gleichwohl ein Historiker sein kann, dessen Ziel aber nicht das Historische, das hier und jetzt und in diesem Falle gültige, sondern das Absolute, stets gültige Künstlerische ist.

Da das Kunstwerk aber nicht nur in der Zeit ist, sondern auch in seinem Wesensgehalt bestimmt wird durch seine Beziehung zum Menschen, der es geschaffen hat und anschaut, so ergibt sich neben der logischen Methode, die sich auf die Erkenntnis des Objektiven am Kunstwerk richtet, auch die psychologische, die die Beziehungen zwischen Mensch und Kunstwerk (Kunstschaffen und Kunsterleben) zum Gegenstand ihrer Untersuchung macht. Keine dieser Verfahrensarten aber ist richtig oder falsch, und keine kann der anderen entraten, sondern sie sind alle notwendig begründet in der Seiensweise des Kunstwerks und daher alle gemeinsam erst imstande, dem Kunstwerk voll gerecht zu werden. Denn jede dieser Betrachtungsweisen faßt nur einen Teil des Kunstwerks. Das überzeitlich gültige Wesen des Kunstwerks kann nur die logische Untersuchung voll erkennen und damit dem absolut gültigen Künstlerischen am Kunstwerk gerecht werden. Die historische Betrachtungsweise sieht notwendig das Überzeitliche am Kunstwerk im Spiegel der Zeitlichkeit, und die psychologische Betrachtungsweise wiederum sieht das objektiv gültige Künstlerische im Spiegel der Seele des Menschen, also subjektiv. Handelt es sich daher also um ein bestimmtes Werk oder eine Gruppe bestimmter Kunstwerke, so wird diese Betrachtungsweise die weitesten Möglichkeiten gewähren, handelt es sich aber um das Kunstwerk in allgemeiner Bedeutung, so kann nur die logische Betrachtungsweise zu objektiv gültigen Ergebnissen gelangen.

Der Versuch, die durch das Kunstwerk als solches aufgegebenen allgemeinen Probleme zu lösen, hängt aber auch nach der Trennung der allgemeinen Kunstwissenschaft von der Philosophie noch engstens mit der Beantwortung jener erkenntnistheoretischen und metaphysischen Fragen zusammen, die das Weltbild grundsätzlich bestimmen, weshalb auch eine völlige und endgültige Trennung der ästhetischen Fragenkomplexe von der Philosophie unmöglich erscheint. So ist es also für

die Lösung dieser Probleme von grundsätzlicher Bedeutung, ob von einer mechanistisch-materialistischen Auffassung ausgegangen wird, die im Kunstwerk nur das Künstliche sehen kann, oder ob die Untersuchungen auf einer geistig-idealistischen Auffassung beruhen, die dem Geiste grundsätzlich den Vorrang vor allem Material einräumt. Wenn also im Folgenden der Versuch gemacht wird, eine idealistische Theorie des Künstlerischen abzuleiten, so heißt dies, daß die idealistische Weltauffassung als wahr und gültig vorausgesetzt wird.

II.

Bis in die Persönlichkeit des Einzelmenschen hinein waltet der große, grundsätzliche Gegensatz, der die ganze Welt durchzieht, der Gegensatz zwischen Geist und Materie. In diesem liegt begründet, daß wir in unserer Umwelt unterscheiden können zwischen Naturgewachsenem und vom Menschen Gemachtem. Durch die Natur entsteht, ohne Willen und ohne für uns ersichtlichen theoretischen Plan, das Naturobjekt; durch den Geist des Menschen dagegen wird, nach theoretischem Plan, das Artefakt im weitesten Sinne des Wortes geschaffen. Im Artefakt also objektiviert sich der Geist des Menschen. Der Vorgang dieser Objektivierung des Geistes ist etwa folgender: Aus einer Notwendigkeit entsteht ein Zweck oder Ziel. Der Geist entdeckt und erfindet die Mittel, d. h. er ermittelt die theoretischen Möglichkeiten, und es entsteht ein theoretischer Plan. Mit Hilfe der Arbeit der Hände wird diese theoretische Möglichkeit sodann an einem Material realisiert, und der objektivierte Geist erscheint im Artefakt. Alles also, was nicht naturgewachsen ist, ist objektivierter Geist, und die Summe dieses objektivierten Geistes stellt die Kultur dar. Man kann nun — worauf Hans Freyer, an dessen Gedanken wir uns hier anlehnten, hingewiesen hat — vom primitivsten Artefakt, der Steinaxt des Urmenschen etwa, bis zum modernsten technischen Erzeugnis, einem Flugzeug oder Funkgerät, aber auch bis zu Rembrandts Nachtwache — ein System des objektivierten Geistes entwickeln[1]). Dieses System ist fortschreitend vom Primitiven zum Vollkommnen und umfaßt alle menschliche Tätigkeit von der primitivsten Handarbeit bis zur höchsten künstlerischen Leistung. Die reine geistige, also die wissenschaftlich-theoretische Denktätigkeit faßt es aber bereits nicht mehr, und schon dies ist bedenklich. Dieses System erweist sich aber auch weiterhin als unzutreffend, weil 1. auch die Natur objektivierter Geist ist, da die Möglichkeit möglicher Entwicklung aus einem nicht-

[1]) Vgl. Hans Freyer, Theorie des objektiven Geistes; Eine Einleitung in die Kulturphilosophie, 3. Aufl., Leipzig und Berlin 1934, und Walter Passarge, Zur Stellung des Kunstwerks im Aufbau des objektiven Geistes. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwiss. XXXIII, 1939, p. 15 ff.

geistigen Subjekt nicht eingesehen werden kann, d. h. weil nichts aus sich selbst hervorgehen kann, weil 2. das primitive Artefakt nicht Objektivierung des Geistes sondern höchstens des theoretischen Verstandes ist, denn Verstand und Vernunft zusammen machen immer noch nicht den Geist aus, der als die Summe aller nicht materialen Möglichkeiten definiert werden muß. Die Objektivierung des Geistes schneidet daher nur ein Teilgebiet aus dem Gegenständlichen aus, insofern eben der Geist Objekt geworden ist. Der so objektivierte Geist kann aber darum selbst noch subjektiv sein. Es wäre also erst ein System des objektivierten objektiven Geistes[2]) derjenige gesuchte Ausschnitt aus dem Gebiet des Gegenständlichen, der die kulturellen Äußerungen umfassen und in dem das Kunstwerk seinen Platz haben würde.

Vernunft, Verstand, Gefühl, Wille u. s. f. sind Kräfte und Äußerungsformen des Geistes, nicht aber dieser selbst. Ihn können wir nur in seiner logischen Form, d. i. in den Beziehungen, die er herstellt, erfassen. Er ist an sich selbst gegeben nur in der Idee, die jede außerhalb ihrer selbst liegende Beziehung innerhalb ihres Geltungsbereiches a priori ausschließt. So erscheint die reine Idee, deren Geltungsbereich unbegrenzt ist, zugleich als reiner Geist. Sie ist nicht an das Subjekt gebunden und hat allgemeine Gültigkeit. Dem subjektiven Urteil vollkommen entzogen, ist sie letztes Korrelat des objektiven Geistes. Das Gebiet des objektiven Geistes umschließt also alles, was notwendige Beziehung zur reinen Idee hat und zugleich keinem Zweck im Sinne praktischer Nützlichkeit dient. Das System der Wissenschaften — ausschließlich der Technik — macht insofern einen Teil des objektivierten objektiven Geistes aus, als sich an dem wissenschaftlichen Material der objektive Geist — mit Beziehung auf die Wahrheit als reine Idee — objektiviert. Desgleichen das System der Ethik mit Bezug auf das Gute als reine Idee. Als drittes muß hier das System der Künste angesetzt werden. Das Kunstwerk aber, ganz gleich, an welcher Stelle es im System der Künste steht, ist in seinem faktischen Bestande Material, und dieses Material ist handwerklich bearbeitet. Insofern also hätte das Kunstwerk keinen Platz in einem System des objektiven Geistes, sondern nur in einem solchen des objektivierten Geistes, denn ist die Beziehung auf eine reine Idee nicht ausschließliche Bedingung des Kunstwerks, so bleibt es beim Arte-

[2]) Freyer, a. a. O., gebraucht den Ausdruck „objektiver Geist" für den Objekt gewordenen Geist. Hier wird dafür genauer objektivierter Geist gesagt. Dagegen verstehen wir unter objektivem Geist diesen im Gegensatz zum subjektiven, also an das Subjekt gebunden, diesem eigenen und demzufolge nicht allgemein gültigen Geist. Erst der nicht mehr an das Subjekt gebundene, also allgemein gültige und absolute Geist aber objektiviert sich, wie aus dem folgenden erhellt, im reinen Kunstwerk.

fakt, das außerhalb des objektiven Geistes steht. Um hier eine Entscheidung zu treffen, muß das Kunstwerk in seinen Möglichkeiten untersucht werden.

Jedes Seiende ist in seinem Bestande und in seiner Wesenheit von vielen Bedingungen abhängig. Daraus folgt, daß sowohl dieses Seiende selbst, als auch die Bedingungen seines Seins, möglich sein müssen, d. h. daß aus dem Kreise aller denkbaren Bedingungen nur die auch möglichen Voraussetzungen des Seiens bilden können. Wie diese Bedingungen, so besteht aber auch das Seiende selbst in Denkbarkeit und Möglichkeit, welch letztere sich aus dem Vorhandensein möglicher Bedingungen ergibt. Das Kunstwerk als Seiendes hängt also ab von seiner Möglichkeit und der Wirklichkeit seiner Bedingungen. Diese sind zunächst allgemeiner kategorischer Art: Die Möglichkeit des Kunstwerks hängt ab von der Wirklichkeit von Raum und Zeit. In Raum und Zeit ist das Kunstwerk als Konkretum, Substanz in der Erscheinung. Damit ist sein Sein in Relation gesetzt zu einem anderen Sein: Erscheinung ist, was gesehen wird, gesehen wird nur von einem Sehenden. Es tritt also das Kunstwerk als ein angeschautes Seiendes dem Menschen gegenüber, insofern es Substanz ist. Eine weitere Grundbedingung konkreter Natur ist also das Material, das zugleich die kategorischen Bedingungen des Kunstwerks bestimmt. Ist das Material ein sichtbares, dann setzt das Kunstwerk den Raum voraus, ist es ein hörbares (Musik, Dichtung), dann setzt es die Zeit voraus, ist es beides (Schauspiel, Oper), so setzt es beide Kategorien voraus. Dies gilt für das *Sein* des Kunstwerks, für das Betrachten setzen die Bedingungen des Betrachters stets beide Kategorien als die Bedingungen der Möglichkeit der Wahrnehmung voraus.

Ein konkretes, von einem Betrachter wahrnehmbares Material ist aber noch kein Kunstwerk, sondern noch Naturobjekt, obschon ein Teil der Bedingungen des Kunstwerks damit gegeben ist. Wird nun das Material handwerklich bearbeitet, so beruht dies zunächst auf rein manueller Fertigkeit des Bearbeiters, dennoch wird dem Material Form gegeben. Was entsteht, ist künst*lich*, ist Artefakt, aber noch kein Kunstwerk.

Die Formgebung besagt zunächst nur eine Änderung des Zustandes des Materials und setzt wiederum die Beziehung auf einen Menschen, den Schöpfer der Form. Seine schöpferische Handlung setzt die *Möglichkeit der Formgebung* voraus. Eine mögliche Form unterscheidet sich von einer wirklichen dadurch, daß sie nicht ist, sondern sein könnte und daß sie, obwohl sie denkbar ist, nicht ist, aber mit Hilfe technischer Mittel realisiert werden kann. Die Möglichkeit der Formgebung ist also z. T. gleichzusetzen mit der Beherrschung der Technik. Das Material, dem die Form gegeben wird, ist dem Schöpfer wie dem





Betrachter gegenüber Objekt. Mit der Formgebung geschieht also eine Veränderung des Objekts. Der Bearbeitung des Materials liegt bereits ein theoretischer Plan zugrunde, der bezweckt, aus dem Material etwas anderes entstehen zu lassen, ihm eine kenntliche Bedeutung zu geben. Die Veränderung wirkt sich also in einer Sinngebung aus. D. h. das Material verliert seinen ursprünglichen Sinn, Stein, Leinwand, Farbe, Ton zu sein, und bedeutet nun etwas anderes. Dadurch wird der Seinscharakter des Objekts verändert. Wir finden damit eine neue Bedingung des Kunstwerks: Zur Möglichkeit der Formgebung tritt die Möglichkeit der Sinngebung. Wie jene auf der Wahrnehmung, so beruht diese auf der Vorstellung. Das materiale Gebilde erhält durch die Form, die wahrgenommen wird, einen Sinn, der vorgestellt wird. Der Bedeutungswandel, der entweder durch Signierung oder Bezeichnung oder durch Abbildung erfolgt, hat in jedem Falle zur Folge, daß das Material einen ihm an sich fremden Inhalt erhält. Wir nennen diesen Vorgang die Bëinhaltung des Materials[8]). Ein Kunstwerk wäre demnach ein durch Formgebung bëinhaltetes Material. Die Bëinhaltung entscheidet aber nicht das Kunstwerk in seinem Charakter als Kunstwerk, denn das Bëinhalten allein ist zunächst nur eine Objektivierung des theoretischen Verstandes vermittels des Handwerks am Material. Die Definition ist also noch nicht vollständig, weil eben nicht jedes durch Formgebung bëinhaltete Material darum schon ein Kunstwerk zu sein braucht. Fast alle Gegenstände unseres täglichen Lebens, soweit sie nicht naturgewachsen sind, sind durch Formgebung bëinhaltetes Material, ohne darum Kunstwerke zu sein und ohne, daß ihr Verfertiger ein Künstler wäre. Die Definition ist also zu allgemein; es müssen noch andere Bestimmungen bestehen und auffindbar sein, die konstituierend für den Begriff des Kunstwerks sind.

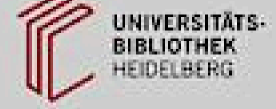
Das Kunstwerk unterscheidet sich zunächst vom Nicht-Kunstwerk dadurch, daß es im Gegensatz zu diesem keinen außer ihm liegenden Zweck hat. Man kann es zu nichts gebrauchen, es findet in Anschauung und Vorstellung Genüge. Die ältere Ästhetik pflegte an dieser Stelle den

---

[8]) Der Inhalt eines Kunstwerks verändert sich in seiner Qualität zugleich mit dem Material. Er kann sein:

1. in der bildenden Kunst: symbolisch, erzählend oder abbildend,
2. in der Literatur: erzählend, nachahmend, symbolisierend,
3. in der Musik: rein formal oder psychologisierend.

Unter einem rein formalen Inhalt verstehen wir eine Form, die sich als Inhalt selbst genügt — man denke etwa an die Fuge —. Der rein formale Inhalt kann mitunter in der bildenden Kunst auch auftreten. Unter psychologisierendem Inhalt dagegen verstehen wir, insbesondene in der Musik, den Ausdruck bestimmter Gefühle durch die musikalische Form.





Begriff der „Schönheit" einzuführen[4]), der jedoch schon deshalb nicht zur Konstituierung des Kunstwerkes hinreicht, weil es auch außerkünstlerische Dinge gibt, die schön sind, z. B. in der Natur, und künstlerische, die es nicht sind. Der gesuchte Begriff besteht vielmehr nur in der Beziehung der Möglichkeiten von Material, Form und Inhalt, die entweder nach einem gültigen Gedanken einander zugeordnet sind oder wie zufällig beieinanderstehen. Diesen gültigen Gedanken nennen wir die spezielle Idee des Kunstwerks. Sie ist das Urbild dieses Werkes, das der Künstler in seinem Inneren geschaut und mittels der Form am Material gestaltet hat, wobei dieser Vorstellung zugleich die Bëinhaltung entspricht. Dabei erfüllt sich das ganze Werk, auch das Material, mit dem Sinn dieser Idee, die übrigens in den meisten Fällen eine rein formale ist, und es entsteht in der speziellen Idee eine Einheit von Material, Form und Inhalt: Dies ist das Kunstwerk.

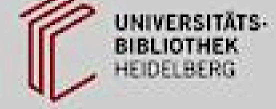
Die spezielle Idee, die die Möglichkeit der Konstituierung eines Kunstwerks in sich enthält, kann aber nicht eine beliebige sein. Sie ist eine individuelle, indem sie diesem Künstler und diesem bestimmten Werk zukommt, sie ist aber keine subjektive, indem sie sich innerhalb dessen, was allgemein als künstlerisch gilt, bewegen muß[5]).

Im Kunstwerk verbinden sich also Material, Inhalt und Form gemäß der speziellen Idee. Insofern das Kunstwerk also Material ist, ist es wirklich, denn das Material muß der Wirklichkeit entnommen werden, insofern es Inhalt ist, kann es wirklich sein, denn der Inhalt kann der Wirklichkeit angehören, muß es aber nicht. Insofern das Material geformt wird, wird es abstrakt, denn jede Formgebung ist eine Abstraktion, und auch der künstlerische Gedanke ist ein abstrakter Gedanke, eben, weil er Gedanke ist. Es zeigt sich also, daß das Kunstwerk nur zu einem Teil innerhalb der konkreten Wirklichkeit ist, zu einem anderen für sein Wesen als Kunstwerk entscheidenden Teil aber eine Abstraktion bedeutet. Das Abstrakte ist aber etwas an sich Nichtwirkliches, Geistiges, und es gelten in diesem Bereich also auch nicht die Gesetze, die im Bereich des Wirklichen gelten. Wir finden damit eine neue Bestimmung der Seiensweise des Kunstwerks: Nur zu einem geringen Teil seiner Wesenheit,

---

[4]) Der Begriff der Schönheit als ein normatives Ideal ist allen klassischen Perioden der Stilgeschichte eigen. Er wird in der Kunsttheorie seit der Renaissance gebraucht und tritt mit dem Klassizismus im 18. Jh. erneut besonders anspruchsvoll auf. Vom Klassizismus aus geht er in die Ästhetik des 19. Js. über und hat heute noch seinen wesentlichen Sinngehalt aus der Vorstellungswelt des Klassizismus, wenn sich auch seither das Schönheitsideal mehrfach gewandelt hat.

[5]) Der hier vorausgesetzte Begriff der Gültigkeit hat absoluten Charakter, d. h. er beruht, wie im folgenden erhellen wird, nicht auf dem Übereinkommen. Nicht, was man hier und jetzt gerade für künstlerisch hält, sondern was tatsächlich und objektiv an allen Orten und zu allen Zeiten künstlerisch ist, gilt als künstlerisch.





insofern es Material ist, gelten für seine Existenz die Gesetze des Wirklichen, zu seinem wichtigsten Teil aber die des Geistigen: Damit ist sein objektiver Realitätscharakter bestimmt[6]). Das Kunstwerk ist in seinem überwiegenden Teil Geist, der Objekt geworden ist. Wir gelangen also bei der Betrachtung des Kunstwerks als Seiendes notwendig über das Wirkliche hinaus in das Reich des Geistes.

Als das Konstituierende an der geistigen Wesenheit des Kunstwerks hatten wir die spezielle künstlerische Idee, oder den künstlerischen Gedanken erkannt, der aber als solcher bisher unbestimmt blieb. Nur das sagten wir bisher über ihn aus, daß er innerhalb des Bereichs, der allgemein als künstlerisch gilt, liegen muß. Es kann dieser Bereich seine Begrenzung nur dadurch erhalten, daß eine nur hier gültige, aber objektive Gesetzlichkeit dahintersteht, und diese Gesetzlichkeit ist die der Idee des Künstlerischen an sich. Durch die Beziehung zu dieser erhält die spezielle Idee des Kunstwerks ihre künstlerische Gültigkeit und durch diese wiederum das Kunstwerk seinen Seienscharakter als Kunstwerk. Da die Idee des Künstlerischen letzte Idee und objektiv und an sich ist, ist sie objektiver Geist, sodaß das Kunstwerk als objektivierter objektiver Geist erscheint[7]).

Als Voraussetzungen und Bedingungen des Kunstwerks hatten wir die Möglichkeit der Formgebung und die Möglichkeit der Sinngebung oder Bëinhaltung festgestellt. Dies gilt subjektiv — vom Künstler aus — und immanent — vom Inhalt und Material aus gesehen. Abstrakt — von der Form her — und transzendent — von der Idee her gesehen — setzt aber die Möglichkeit der Formgebung die Möglichkeit der Formwerdung und die Möglichkeit der Sinngebung die Möglichkeit der Sinnerfüllung voraus. D. h. man kann keinem Material eine Form geben,

[6]) Der objektive Realitätscharakter unterscheidet sich vom historischen, den D. Frey in der Wölfflin-Festschrift (Dresden 1935, S. 30 ff.) untersucht, dadurch, daß er für jedes Kunstwerk ausnahmslos gilt, während der historische Realitätscharakter an den Stil, die Geistesrichtung und an die Entstehungszeit gebunden ist.

[7]) Es zeigt sich somit, dass sich im Kunstwerk der objektive Geist auf dem Umwege über die künstlerische Form, die sich als solche jedoch nicht näher definieren läßt (es gibt kein objektives Prinzip des Geschmacks, wie Kant feststellt), objektiviert, wie auch im Gebiete der Erkenntnis und der Sittlichkeit. Im System des objektivierten objektiven Geistes haben freilich nur reine Kunstwerke, nicht das Kunstgewerbe und erst recht nicht die Nicht-Kunst und der Kitsch, Platz.

Es entsprechen den reinen Ideen als letzten, wertbestimmenden, ewig gültigen Erscheinungsformen des Geistes drei Formen der Objektivierung desselben: 1. Der reinen Idee der Wahrheit ihre Objektivierung in der Wissenschaft, 2. der reinen Idee des Guten ihre Objektivierung im sittlichen Handeln, 3. der reinen Idee des Künstlerischen ihre Objektivierung im Kunstwerk. Dabei wird in jedem Falle die Beziehung zu einer reinen Idee hergestellt, die dem jeweiligen Akt der Objektivierung zugleich den einzig letztlich gültigen Wert gibt.





die als solche nicht möglich ist, und man kann nichts mit einem Sinn erfüllen, der als solcher nicht denkbar ist. Es sind also Formwerdung und Sinnerfüllung Möglichkeiten der Idee des Künstlerischen, also transzendente Möglichkeiten. Es erhebt sich hier ein eigentlich metaphysisches Problem, das im Bereich des Psychologischen als die Unerklärbarkeit des Genialischen ebenfalls auftritt. Dieses Problem ist ein ontologisches und ein teleologisches, ein ontologisches, insofern nach der metaphysischen Seiensweise des Kunstwerks, und ein teleologisches, insofern nach seinem metaphysischen Werte gefragt wird. Beide Fragen sind aber eng miteinander verknüpft. Wir gehen aus von der schon festgestellten Tatsache, daß das Kunstwerk, obschon es aus Material besteht und also in der wirklichen Welt ist, mit seinem wesentlichen und eigentlich konstituierenden Teil in die metaphysische Welt hineinragt, daß seine eigentliche Realität also eine metaphysische Realität und seine Existenz in der Wirklichkeit demzufolge eine uneigentliche Existenz ist.

Wir hatten weiter festgestellt, daß das Kunstwerk innerhalb der gegenständlichen Welt keinen Zweck hat, d. h. daß es keinen Nutzen bringt. Auch ohne Kunst ist das physische Leben möglich — viele, auch hoch entwickelte Tiere beweisen das — aber wo der Mensch auftritt, selbst bei den primitivsten Wilden, finden wir zum mindesten Ansätze zu einer Kunstübung. Der Mensch ist Geist und Körper, wie das Kunstwerk Geist und Material ist; aber weder Wert noch Wesen des Kunstwerks sind damit hinreichend erklärt, jedoch erhellt damit auf neue Weise, daß der Wert des Kunstwerks im Geistigen liegen muß.

Das Kunstwerk also ist objektivierter objektiver Geist, indem es in seinem Wesen von einer speziellen Idee konstituiert wird, die auf die absolute Idee des Künstlerischen bezogen ist, die ihrerseits nicht mehr an die Form gebunden ist. Diese ist reine und zugleich letzte Idee, denn es kann nicht mehr hinter sie zurückgegangen werden. Sie steht neben den Ideen der Sittlichkeit und der Wahrheit, die in der ewigen und absoluten Existenz, das ist in Gott, zusammenfallen. Diese letzten reinen Ideen kann man sich vorstellen als unvergängliche Gedanken Gottes, deren Emanationen die speziellen Ideen sind. Damit sind aber in diesen letzten Ideen zugleich letzte, absolut und objektiv gültige Werte gesetzt. Insofern also die spezielle Idee eines Kunstwerks auf die reine Idee des Künstlerischen bezogen ist, ist sie selbst Wert, und das Kunstwerk ist so wertvoll, als von der absoluten Idee in der Form erkennbar wird, oder inwieweit diese selbst realisiert wird. Damit klärt sich zugleich auch die Frage nach der metaphysischen Seiensweise des Kunstwerks: sie identifiziert sich mit der Seiensweise der Idee, zunächst der speziellen, dann der absoluten. Da die einmal seiend gewordene Idee sich nicht ändert und stetig existiert, so existiert auch das Kunstwerk stetig, d. h. un-



beschadet des materiellen Zerfalls bleibt die künstlerische Idee als solche bestehen.

III.

Die Existenz des Kunstwerks setzt, wie jedes Existierende, einen Anfang und eine Ursache voraus. Anfang und Ursache des Kunstwerks liegen zunächst in ihrem Schöpfer, dem Künstler, der sich durch dieses sein Künstlertum in besonderer Weise aus seiner Umwelt heraushebt. Aus der Theorie des Kunstwerks, wie sie hier dargestellt wurde, geht hervor, daß es die Aufgabe des Künstlers ist, die spezielle Idee des Kunstwerks, die von der absoluten, an sich und ewig existierenden Idee des Künstlerischen ausgeht, durch die Form am Material zu realisieren. Das setzt voraus, daß er ihrer inne werde, daß er fähig sei, die Form zu finden und sie dem Material aufzuprägen. Es setzt also das Künstlersein eine besondere technische, formale und geistige Möglichkeit voraus, die nicht alle Menschen haben. Damit jemand ein Künstler sei, muß er über diese drei Möglichkeiten verfügen. Es genügt also nicht, wenn ihm zwei davon in besonderem Maße eigen sind, die dritte aber fehlt. Die wichtigste und eigentlich konstituierende Möglichkeit ist die des Innewerdens der künstlerischen Idee. Hier handelt es sich nicht um eine irgendwie technisch begründete Erfahrung, sondern um einen Akt reiner Erkenntnis. Jedoch ist diese Erkenntnis nicht eine wissenschaftliche, d. h. sie ist nicht logischer Art und damit begründbar und beweisbar, sondern dieses Innewerden erfolgt auf intuitive Weise. Die Intuition definiert Goethe einmal als „eine aus dem inneren Menschen sich entwickelnde Offenbarung", sie beruht also nicht auf wiederholter Erfahrung und tritt nur bei einzelnen Menschen auf. Sie ist also keine allgemeine Erkenntnisquelle, sondern besondere, unmittelbare, nicht aus der Erfahrung und nicht aus logischer Überlegung gewonnene Erkenntnis. Die Auswahl der Menschen, die ihrer teilhaftig werden, kann nur geschehen durch Begnadung[8]). Das Maß und die Richtung dieser Begna-

[8]) Die Erklärung der Auswahl jener begnadeten Individuen durch Zuchtwahl ist hier im Gebiete des reinen Geistes nicht möglich, denn was auf naturwissenschaftlichem Wege erklärt werden kann, ist stets nur das Natürliche, nicht das Geistige. Zudem ist hier darauf hinzuweisen, daß alle Untersuchungen, die sich bemühen, von der Natur, dem Körper also, auf den Geist zu schließen, solange nicht schlüssig sind und demzufolge wissenschaftlich unbrauchbar bleiben, wie die Brücke zwischen dem Naturhaft-körperlichen und dem eigentlich Geistigen nicht geschlagen ist, wie die Wechselbeziehung zwischen Geist und Körper nicht eindeutig bestimmt ist. Da sich aber der Geist nicht wie die Natur an feste und auffindbare Gesetzlichkeiten bindet, und zudem die Erfahrungserkenntnis, die der Naturwissenschaft — durch Beobachtung — zur Ableitung der Gesetze verhilft, hier nicht brauchbar ist, ist es nicht möglich, diese Wechselbeziehung mit unbedingter Gewißheit festzulegen. Auch der blinde Zufall ist hier auszuscheiden, denn wir können in der Geschichte





dung aber sind in jedem Einzelfalle verschieden und wiederholen sich nie: wir können hier einen Qualitätsunterschied, einen Quantitätsunterschied und einen Richtungsunterschied machen. Der Qualität nach unterscheiden sich die Begnadungen dadurch, daß die intuitive Erkenntnis der künstlerischen Idee größer oder geringer und mehr oder weniger tief ist. Der Quantitätsunterschied zeigt sich in der Breite der künstlerischen Produktion, d. h. er äußert sich darin, daß mehr oder weniger spezielle künstlerische Ideen von der absoluten Idee abgeleitet werden. Der Richtungsunterschied schließlich entsteht aus der verschiedenartigen persönlichen Grundstimmung der Seele, der die Begnadung zuteil wird. Wir werden weiterhin genötigt sein, verschiedene Stufen der Begnadung anzuerkennen, denn nicht alle Werke, die Kunst sein wollen, sind es auch, und auch die es sind, unterscheiden sich in ihrer Erscheinung. Hier begegnen wir zunächst dem „Talent", das eine Begnadung darstellt, die mit intuitiver Erkenntnis der künstlerischen Idee garnichts zu tun hat, sondern sich auf eine rein körperlich-technische, nur handwerkliche Fähigkeit bezieht, daher stets im Technischen bleibt und auch auf eine nur körperliche Tätigkeit bezogen sein kann (Artistik). Die zweite Stufe, die über das rein Manuelle und Technische hinausgeht und durchaus schon intuitive Erkenntnis der letzten reinen Idee bedeuten kann, ist die „Begabung", die im wesentlichen zur Produktion durchschnittlicher künstlerischer Qualität hinreicht. Die rein geistige, im eigentlichen Sinne intuitive, die letzten Möglichkeiten ausschöpfende Begabung ist das „Genie". Diese drei Stufen oder Typen der Begnadung finden sich unabhängig von der sozialen Stellung des begnadeten Menschen, und auch unabhängig von den übrigen Bindungen des menschlichen Daseins, allenthalben. Die persönliche Begnadung bleibt aber solange unkenntlich, wie sie nicht schaffend in Tätigkeit tritt. Dieses Schaffen aber besteht in der Realisierung eines letzten Wertes, und damit gibt der Begnadete in seinem Werk — bewußt oder unbewußt — Zeugnis von dem, der ihn begnadet hat.

In der Wirklichkeit des Lebens finden wir die vielfältigsten Erscheinungen genial begnadeter Menschen: Nicht immer muß der geniale Mensch auch ein guter Mensch sein, wie er meist kein schöner und selten ein starker Mensch ist. Am höchsten steht freilich derjenige, der geniale Begnadung mit menschlicher Güte und sittlicher Vollkommenheit vereint Indessen bezahlt der Begnadete in fast jedem Falle seinen Vorzug mit

deutlich erkennen, welche Bedeutung die begnadeten Individuen im Zusammenhange des Ganzen haben. Darüber hinaus ist aber der Zufall überhaupt kein wissenschaftlicher Begriff, denn „alles, was geschieht, geschieht notwendig" (Schopenhauer), notwendig allerdings nicht im naturwissenschaftlichen Sinne, sondern im Sinne einer höheren göttlichen Ordnung.





anderen Nachteilen. Es gibt kaum einen genial begnadeten Menschen in der Geschichte, von dem man sagen könnte, daß er nicht ein irgendwie tragisches Schicksal durchlebt, daß er volles menschliches Glück genossen hätte, kaum einen, der nicht auch einen hervorragenden Fehler oder Mangel gehabt hätte. Körperliche Schwäche und Krankheit, mangelndes Glückstalent oder gar sittliche Haltlosigkeit finden sich bei solchen Menschen nicht selten. Wir finden häufig am genialen Menschen Launen und Schrullen, wir finden ihn zerstreut — in Wahrheit ist er konzentriert auf seine Probleme —, hilflos den geringsten Dingen des Lebens gegenüber, ängstlich und oft sehr besorgt um irgendwelche Kleinigkeiten. Dies ist der Ausgleich ihrer Begnadung, der Zoll, den sie dafür zahlen, und zugleich das, was die anderen ihnen nachzusehen verpflichtet sind. Jede Begnadung ist eine Ausnahme und jeder Begnadete ein Ausnahmemensch, der mit dem normalen Maß nicht gemessen werden darf. Dabei unterscheiden wir bei den begnadeten Menschen wiederum zwei verschiedene Typen und zwei verschiedene Richtungen: Den im Leben stehenden und aus dem Leben schaffenden aktiven Typus, und den neben dem Leben einhergehenden und über dem Leben schaffenden kontemplativen Typus. Diesen beiden Typen ordnen sich zwei Richtungen zu, die aber sowohl in dem einen wie in dem anderen Typus erscheinen können, die eine, die im wesentlichen durch das Gefühl bestimmt wird, die andere, die von der Vernunft, vom logischen klaren Denken geleitet wird[9]). Der geniale künstlerische Gedanke, die spezielle Idee des Kunstwerks, bleibt aber in jedem Falle eine Emanation der reinen Idee des Künstlerischen, eine Emanation eines Gedankens Gottes also, mit dem der Künstler begnadet wird. In seiner Vorstellung bildet sich dann das innere Kunstwerk, ihm langsam bewußt werdend, und der Gedanke wird Form. In Notizen und Skizzen können wir diesen Weg der Formwerdung oft verfolgen, aber dem, was wir da sehen, ist ein langer wichtiger, aber unerklärlicher Prozeß vorausgegangen, der sich im Bereiche des Transzendenten abgespielt hat, ehe es überhaupt zu einer Form kommen konnte.

Der Erweis des Künstlerischen als eine Emanation des Göttlichen stellt aber auch hier das Theodizeeproblem: Wenn die Kunst von Gott ausgeht, woher dann die Unkunst und der Kitsch? — und es ist hier so unlösbar wie im Gebiete des Sittlichen. Man kann auch hier nur sagen: Unkunst und Kitsch sind im wahrsten Sinne des Wortes die Sünden im Gebiete des Künstlerischen, deren sich der Betrachter aber ebenso schuldig machen kann wie der Künstler, denn nicht nur das Kunstschaffen

[9]) Das hier über den genialen Menschen Gesagte beschränkt sich absichtlich auf Andeutungen. Von einer eingehenden psychologischen Untersuchung wurde abgesehen, da es hier im wesentlichen auf die logische Erfassung der Struktur des Kunstwerks und der damit zusammenhängenden künstlerischen Begabung ankommt.

setzt die Beziehung zur reinen Idee und realisiert diese zu einem Teil, nicht nur der Künstler bedarf dazu göttlicher Gnade, auch das Kunsterleben setzt wiederum diese Beziehung — nur rückläufig —, und auch das Kunstverstehen bedarf der Gnade.

IV.

Das Kunsterleben setzt das Kunstverstehen voraus; dieses äußert sich im Kunsturteil, das also zu untersuchen ist.

Da das Kunstwerk durch die Beziehung zur Idee des Künstlerischen konstituiert wird, ergibt sich das Problem, wie diese Beziehung im Einzelfalle festzustellen sei. Für die Herstellung dieser Beziehung sind nicht entscheidend und daher auszuschließen die Entstehungszeit, der Entstehungsort, das Material und der Inhalt. — Die Entstehungszeit und der Entstehungsort bedingen teilweise die stilistischen Eigenschaften des Kunstwerks, da aber die künstlerische Idee ewig gültig ist, d. h. zu allen Zeiten und an allen Orten gültig war und ist, so ist die Herstellung dieser Beziehung grundsätzlich zu jeder Zeit und an jedem Orte möglich, und es sind Zeit und Ort hierfür also gleichgültig. Das Material ist das, was handwerklich bearbeitet wird. Es hat nur indirekte Beziehung zur Idee, die an jedem beliebigen Material realisiert werden kann. Auch das Material ist daher in dieser Beziehung gleichgültig. Ebenso ist der Inhalt hier auszuschließen, insofern er *vor* dem Kunstwerk liegt, häufig garnicht vom Künstler bestimmt ist und für das Kunstwerk eine nur sekundäre Bedeutung hat. Dagegen sind Inhalte möglich, die so eng an den Akt der Formschöpfung gebunden sind, daß sie von ihm nicht getrennt werden können. Dies ist der Fall z. B. bei der Erfindung eines poetischen Inhalts, bei Inhalten, die aus dem unmittelbaren Erleben des Künstlers stammen, und bei rein formalen Inhalten, wie sie fast ausschließlich in der Musik vorkommen. Häufig können auch religiöse und Stimmungsinhalte als Ausdruck gespannter Seelenzustände auf die Formgebung übergreifen; sie sind dann insoweit für die Herstellung der entscheidenden Beziehung belangreich. Die künstlerische Technik kann hier außer Betracht bleiben, sofern sie nur manuelle Fertigkeit ist, soweit sie aber zugleich geistige Handschrift ist, hat sie Anteil an der Form. Es kann aber dennoch von ihr abgesehen werden, weil sich im letzteren Falle das Technische im Formalen ausspricht. Es bleibt also allein die *Form*, in der sich die Beziehung zur Idee des Künstlerischen offenbart.

Nun gibt es — wie Kant erwiesen hat — kein objektives Prinzip des Geschmacks, d. h. die Entscheidung, ob die Beziehung zur Idee des Künstlerischen hergestellt ist, kann auf logischem Wege nicht getroffen werden. Es lassen sich aber die Arten der Formgebung (Formcharakter) klassifizieren. Die Form erscheint nämlich am Objekt 1. als *Aus-*





drucksform, dann ist sie eng mit einem Inhalt verbunden, der auf seelische Spannungen beim Künstler zurückgeht und sich expressiv äußert; 2. als Eindrucksform, die aus einem seelischen Eindruck, einem Sinnenerlebnis des Künstlers folgt, oder einen bestimmten Eindruck beim Betrachter auslösen will und sich demzufolge impressiv äußert, und 3. schließlich als normative Form, wobei ein als gültig anerkanntes Ideal den Charakter der Form bestimmt. Diese drei Grundarten können sich in mannigfacher Weise kombinieren, sodaß z. B. eine Ausdrucksform, die einen Eindruck beim Betrachter bezweckt, sowohl einen expressiven als auch einen impressiven Charakter haben kann, oder daß, wenn mit normativen Mitteln ein Ausdruck erreicht werden soll, ein symbolischer Formcharakter entsteht.

Daraus ergeben sich dann zugleich verschiedene Realitätszustände des Kunstwerks. Das reine Ausdrucks-Kunstwerk ist der von ihm beanspruchten Realität nach fast immer transzendent, wie das reine Eindruckskunstwerk fast stets immanent ist. Das normative Kunstwerk nimmt die Mittelstellung ein: es will ideal sein, bleibt aber im Wirklichen. (Die eigentliche enge Verknüpfung beider Realitätssphären finden wir am häufigsten im Barock, wo die Grenzen zwischen Transzendenz und realer Wirklichkeit gern verwischt werden.)

Aus dem Vorhergehenden erhellt, daß das Wollen des Künstlers bei der Formfindung eine nicht unerhebliche Rolle spielen kann, und wenn es auch nicht entscheidend ist, was der Künstler will, so kann doch entscheidend sein, ob ihm das Gewollte gelungen ist. Es ist daher für die Beurteilung notwendig, auch das Gewollte zu kennen, schon weil das Nicht-Gewollte nur kaum entstanden sein kann, und wenn es entstand, so ist es Zufall, nicht Kunst.

Bei der Bildung des Kunsturteils, das entscheiden will, ob ein Werk, das den Anspruch darauf erhebt, ein Kunstwerk sei, und weiter, in welche Rangstufe künstlerischer Qualität es gehöre, wird also zunächst festzustellen sein, welches Wollen dem vorliegenden Werk zugrunde liegt, es wird dann zu untersuchen sein, welchen Realitätszustand das Werk hat und inwieweit die Formgebung inhaltlich oder technisch bedingt ist. Sodann wird erst die Art der Formgebung (Formcharakter) festzustellen und endlich die Form selbst daraufhin zu untersuchen sein, inwieweit die Idee des Künstlerischen realisiert ist. Hierbei muß nun, obschon das Künstlerische an sich nicht an Zeit und Ort gebunden ist, die Entstehungszeit (Stilstufe) mit ihren historischen und der Entstehungsort mit seinen lokalen Bedingungen berücksichtigt werden. Auch darf die Persönlichkeit des Künstlers in ihren menschlichen Bedingungen nicht außer Acht gelassen werden. Die Beurteilung eines Kunstwerks setzt weiterhin voraus, daß der Beurteiler über jene intuitive Begnadung verfügt, die

ihn in den Stand setzt, das Künstlerische zu erkennen, d. h. in der Form das Abbild der Idee des Künstlerischen zu schauen. Diese intuitive Erkenntnis ist die wichtigste Voraussetzung für alle Kunstbeurteilung. Sie muß dem Beurteiler, zwar in anderer Richtung, jedoch in demselben Maße eigen sein wie dem Künstler[10]). Ein richtiges Kunsturteil kann also nur gefällt werden: 1. Auf Grund jener intuitiven Begabung, 2. unter Voraussetzung der erforderlichen Sachkenntnis (historische und technische Kenntnis) und 3. nach eingehender, methodisch einwandfreier, Untersuchung. Diese Voraussetzungen sind in den meisten Fällen, in denen Kunsturteile gefällt werden, — besonders dann, wenn Laien urteilen — nicht im entferntesten gegeben. Der Laie pflegt vielmehr von grundsätzlich anderen Voraussetzungen her an das Kunstwerk heranzutreten. Aus der Beobachtung des Verhaltens von Laien Kunstwerken gegenüber läßt sich eine interessante Stufung des Laienurteils und seiner Begründung geben.

Das primitivste Urteil bildet sich im Erstaunen über den Wert und die Kostbarkeit des Materials. Marmor, Gold, Silber, aber auch hohe Marktpreise werden fast ausnahmslos angestaunt. Aus dem gleichen Erstaunen heraus werden auch Werke mit großen Dimensionen vom Laien bevorzugt und „großartig", mitunter sogar „erschütternd", gefunden, ohne daß das eigentlich Künstlerische zu Worte kommt und auch dann, wenn dieses garnicht vorhanden ist. Eine zweite höhere Stufe stellt dann der Naturvergleich dar. Bildet das Kunstwerk oder der Künstler die Natur getreu oder sogar täuschend nach, dann erscheint es dem Laien vollendet, ohne daß er sich fragt, ob dies überhaupt gewollt sei oder nicht etwas ganz anderes über der Ebene der Natur und der Wirklichkeit Liegendes. Andere dagegen suchen wieder den Inhalt, der besonders dann zu ihnen spricht, wenn er recht rührselig ist. Diese vergessen über dem Inhalt fast stets und völlig die Form. Eine weitere Stufe ergibt sich dort, wo der Laie eine, meist unklare, Vorstellung von einem Schönheitsideal mitbringt und an diesem die Kunst mißt. Mit diesen Maßstäben werden seit jeher bedeutendste Kunstwerke beurteilt und verurteilt. Nimmt man aber diese Urteilsnormen beliebig zusammen, so ergibt sich der Kitsch[11]).

Das Laienurteil erhebt sich auf ein höheres Niveau, wenn ein verfeinerter Geschmack die Virtuosität der Technik zu bewundern beginnt und an dem handwerklichen Können den Künstler und die Kunst mißt.

[10]) Vgl. die Ausführungen des Textes auf S. 163 ff.

[11]) Diese Angaben gehen von der Betrachtung bildender Kunst aus. Hier hatte der Verfasser insbesondere Gelegenheit, das Laienurteil zu studieren. Es gilt das hier Gesagte aber auch für Literatur und Musik in ähnlicher Weise. In der Musik z. B. ersetzt die Größe und das Material die Lautstärke, den Inhalt die eingängige Melodie.

Häufig aber kommt dieser Gesichtspunkt nur zu den übrigen hinzu und ergibt mit ihnen zusammen einen virtuosen Kitsch, der aber dennoch Kitsch bleibt als höchstes künstlerisches Ideal. Erst dort, wo von diesen primitiven Gesichtspunkten abstrahiert wird, entsteht überhaupt ein Kunsturteil. Es ist zunächst rein intuitiv und kann, bei vorliegender Begabung, richtig sein, wenngleich es unmethodisch bleibt und schon wegen des fehlenden Wissens leicht in die Irre gehen kann. Nur dort, wo Intuition und Theorie, Wissen und methodische Fragestellung zusammenkommen, ist eine Gewähr für die Richtigkeit des Kunsturteils gegeben.

V.

Im Kunsturteil spiegelt sich das Kunstverstehen, das seinerseits begründet ist im Kunsterleben. Dieses bedeutet das Innewerden der künstlerischen Idee durch die Form, also einen Vorgang intuitiver Erkenntnis. Damit geschieht in der Seele des Betrachters die Aktivierung des betrachteten Werkes, die einer inneren Realisierung der Idee des Künstlerischen gleichkommt. Hier und jetzt wird die theoretische, absolut gültige Idee, die letzter Wert an sich ist, praktisch, d. h. sie wird seelischer Wert im Individuum. Damit tritt zugleich das Problem des sittlichen Wertes der Kunst auf. Daß für das Künstlerische schlechthin keine außerkünstlerischen Gesichtspunkte bestimmend sein können, sondern der Charakter des Kunstwerks als Kunstwerk allein bestimmt wird von der Beziehung des Kunstwerks zur reinen Idee des Künstlerischen, ist erwiesen worden. Das Problem besteht also darin, daß dennoch bei der Aktivierung des Kunstwerks in der Seele des Betrachters Werte entstehen, und es erhebt sich die Frage, ob diese Werte stets einen rein ästhetischen Charakter tragen und dann also jede Beziehung zum Sittlichen zu verneinen ist, oder, wenn diese Werte einen sittlichen Charakter auch nur tragen können, welche Beziehungen zwischen dem Künstlerischen und Sittlichen hier bestehen.

Durch das Entstehen des Wertes in der Seele wird der Seienszustand der Seele verändert, diese Veränderung kann aber nur beurteilt werden von sittlichen Gesichtspunkt aus: Eine Seele kann gut oder schlecht sein, sie kann, wenn sie sich verändert, besser oder schlechter werden; eine Seele kann aber nicht wahr, sondern nur wahrhaftig, nicht künstlerisch, sondern nur schön sein. Wahrhaftigkeit und Schönheit sind aber hier Eigenschaften der Seele und gelten nicht für die Beurteilung. Der Wert aber schließt die notwendig positive Wertung ein, d. h. wenn der ästhetische Wert, der sich bei der Betrachtung des Kunstwerks in der Seele entwickelt, Wert an sich ist, so wird die Seele dadurch reicher und also besser. D. h. der ästhetische Wert, der als solcher kein sittlicher ist, muß von der objektiven sittlichen Beurteilung der Seele positiv gewertet wer-

den, er nimmt also, ohne selbst sittlicher Wert zu sein, Anteil an der sittlichen Wertung. Dies bedeutet aber nicht, daß es Aufgabe der Kunst wäre, die Menschen zu bessern und, daß demzufolge die Kunst und das Kunstwerk einen didaktischen Charakter tragen müßten[12]). Der ästhetische Wert als solcher wird durch den Umstand, daß er seelischer Wert wird, ins Sittliche umgewertet, ohne daß er darum als sittlicher Wert in Erscheinung tritt[13]). Es erhebt sich also die Frage, wie eine solche Umwertung möglich sei, da doch der ästhetische und der sittliche Wert, jeder an sich selbst, grundsätzlich verschieden sind. Diese grundsätzliche Verschiedenheit der Werte ist aber begründet in der Verschiedenheit der letzten Ideen. Die letzten reinen Ideen aber sind eins in ihrer Verschiedenheit und verschieden in ihrer Einheit. Sie fallen in einer letzten, unserem Denken schon fast entzogenen Einheit, in der Persönlichkeit Gottes, zusammen, aber sie sind für das Denken nur in ihrer Verschiedenheit erkennbar. Diese Einheit der Ideen begründet die Möglichkeit der Umwertung des ästhetischen in den sittlichen Wert in der Seele des Menschen.

Die Kunst also hat, insofern sie Kunst ist, keine didaktische oder sittliche Aufgabe. Da aber die reinen Ideen des Wahren, Guten und Künstlerischen in Gott zusammenfallen, ist in dieser letzten Einheit was wahr ist auch gut, was gut ist auch wahr, was wahr und gut ist, auch schön, was schön ist, in der gleichen Bedeutung aber auch wahr und gut. Demzufolge ist dem Künstlerischen nicht nur ein theoretischer, absoluter Wert zuzuerkennen, sondern auch ein praktischer. Diesen Wert aber verliert die Kunst und das Kunstwerk, sobald es seiner absoluten Stellung entkleidet und zum Mittel eines anderen, außerkünstlerischen Zweckes gemacht wird. Es verliert in diesem Falle das Werk zugleich mit seinem Wert auch seinen Charakter als Kunstwerk und bleibt höchstens im Kunstgewerblichen. Auch der praktische Wert des Kunstwerks also hat absoluten Charakter und wird nicht durch einen außerkünstlerischen Gesichtspunkt bestimmt. Dennoch geht daraus zugleich hervor, daß jene hedonistische Kunstauffassung, die seit dem 18. Jahrhundert noch nicht ausgestorben ist, und behauptet, der Sinn der Kunst sei, dem Betrachter Vergnügen, Gefallen, Freude usw. zu vermitteln, grundsätzlich falsch ist. Weil die Kunst ihren Sinn objektiv weder im Künstler,

[12]) Obschon es vorkommt, daß Kunstwerke vermöge ihres belehrenden Inhalts unmittelbare sittliche Wirkungen ausstrahlen, so ist dies doch — weil nur inhaltlich begründet — nicht bestimmend für ihren künstlerischen Wert. Im 19. Jh. häufen sich sogar die Beispiele dafür, daß eine solche Belastung des Kunstwerks mit inhaltlichen, sittlichen Werten den künstlerischen Wert in Frage stellt.

[13]) Der umgewertete ästhetische Wert ist an sich selbst kein sittlicher Wert. D. h. es enthebt dies die Seele nicht von der sittlichen Verpflichtung zum Gutsein, die als solche in vollem Umfange bestehen bleibt.

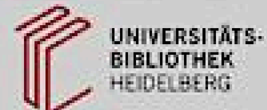
noch im Betrachter, sondern in der absolut gültigen Idee hat, ist sie Kunst, nur deshalb ist sie so ehrfurchtgebietend und erhaben, nur deshalb schulden ihr die Menschen die höchste Achtung[14]). Wenn das Anschauen des Kunstwerks eine innere Beglückung in der Seele des Menschen auslöst, so ist diese nicht der Zweck des Kunstwerks, sondern eine sich selbsttätig mit dem Entstehen des Werkes in der Seele des Betrachters einstellende Begleiterscheinung[15]). Erst der absolute Wert des Kunstwerkes verbürgt den Anspruch auf Unantastbarkeit und Ehrfurcht, den jedes Kunstwerk an jeden Menschen stellt, auch an den, der es nicht versteht. Nur der absolute Wert des Kunstwerks stellt es über die Wertung der täglichen Notwendigkeit des Lebens und macht es zum kostbarsten Besitz der Menschheit.

So steht also das Kunstwerk, höchste Achtung und Ehrfurcht fordernd, neben der Weisheit, als der höchsten Form der Erkenntnis, und neben der Liebe, als dem höchsten Ausdruck der sittlichen Vollendung. Es erhält seinen Wert wie diese aus der absoluten Existenz einer letzten reinen Idee, die in Gott ihren Ursprung hat. Es fordert diese Wertung als die einzige seiner Seiensweise adäquate, grundsätzlich und ausnahmslos, als höchster Ausdruck menschlicher Kultur und menschlich-geistigen Lebens überhaupt, denn im Kunstwerk ist am Material der Geist selber in der Idee Form geworden in der Erscheinung.

---

[14]) Es scheidet sich hier die Kunst im eigentlichen Sinne von dem, was sich „Kunst" nennt oder so genannt wird, von der Artistik, deren Aufgabe die Unterhaltung des Publikums ist. Der Trapezkünstler, der Zaubermeister usw. haben nichts mit Kunst im eigentlichen Sinne zu tun. Ihre Tätigkeit liegt absolut außerhalb des Bereiches des Künstlerischen, das an sich gültig ist, im Bereiche des Amüsements und der Unterhaltung.

[15]) Nicht alle Kunstwerke lösen ein Glücksgefühl in der Seele des Betrachters aus. Die Tragödie, von der schon Lessing sagte, daß sie Furcht und Mitleid erregen soll, z. B. ist weit davon entfernt, ein solches Glücksgefühl zu geben, und dennoch ist sie Kunst.



Untersuchung über das Filmerleben

(Zweiter Teil)

Von

Wolfgang Wilhelm

3. Die Wirkungen auf den Zuschauer

Es ist sicherlich eine schon im Ansatz verfehlte Auffassung, wenn E. Altenloh in der Frühzeit des Films meinte: „Der dritte Teil der Lebenskraft wird verschwendet, durch die Verwandlung des Lebens in Spiel über das Leben hinwegzuhelfen[1].“ Nach dieser Ansicht wäre der Film nichts anderes als ein Lebensersatz, eine „Phantasiemaschine“, die unentwegt das verödete Gemüt des Menschen mit Bildern speist.

Das Verhältnis des Zuschauers zum Geschehen auf der Filmleinwand hat sich mit der künstlerischen Entwicklung des Tonfilms erheblich gewandelt. Viele Menschen, zumal die in den Großstädten lebenden, gehen heute ins Filmtheater, um einen seelischen Auftrieb zu erhalten.

1. Ablenkung vom eigenen Ich

„Auftrieb“ kann einmal durch die starke, sich auf den Zuschauer übertragende Motorik des Bildwechsels erreicht werden. Harms schreibt, der Filmbesucher sei gewissermaßen ein Resonanzboden, der den filmischen Rhythmus aufnehme und je nachdem in Heiterkeit oder Begeisterung versetzt werde[2]). Funk weist darauf hin, daß sich der Jugendliche, unterstützt vom Bewegungscharakter des Films, in den verschiedenen Lebensformen der Handlungsträger auslebt; er erlebt sich dabei in mannigfachen Masken, ehe er sich für eine endgültige eigene Lebensform entscheidet[3]). Somit erfüllen Handlung und Mensch im Film die auf das Leben vorbereitende Aufgabe des Spieles[4]); sie bilden eine Fortsetzung

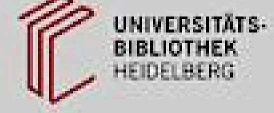
---

[1]) E. Altenloh, Zur Soziologie des Kinos, 1914.

[2]) R. Harms, Philosophie des Films, 1926, S. 37/38.

[3]) A. Funk, Film und Jugend, 1934, S. 68, 73.

[4]) Vgl. K. Groos, Die Spiele der Menschen, und E. Spranger, Psychologie des Jugendalters.





und Umbildung des jugendlich-spielerischen Tuns, das dem Reifenden vollkommener Ernst ist, in das freie und verinnerlichte Spiel der Vorstellungen, worin er mögliche Situationen seines eigenen Lebens vorausschaut und einübend meistert.

Außer dem dynamischen Bildwechsel ist es namentlich noch die profilierte und optisch einprägsame Ausdrucksart der Darsteller, durch die der Film dem Zuschauer ein neues seelisches Bewegungsfeld eröffnet.

„Ich empfinde Erleichterung durch das Mitleben mit der Motorik der Menschen auf der Leinwand.“ (Dozentin.)

Auf die Stimmung des Zuschauers wirkt meist auch der gesamte Rhythmus der Bildfolge auflockernd:

„Ich gehe in passiver Stimmung hin und will aufgelockert werden. Nach der Vorstellung bin ich in ausgeglichener Stimmung.“ (Kaufmann.)

Eine starke Auftriebswirkung rührt auch daher, daß der Film in Handlung und Darstellungsweise das rein Menschliche transparent werden läßt und sich so von der versachlichenden Berufstätigkeit absetzt. Ein Ingenieur sagt aus:

„Der Film zeigt mir die rein menschlichen Probleme, die über das Fachliche, Berufliche hinausgehen. Zentren meines Gehirns werden aufgeschlossen, andere entlastet. Ein Berufsmensch ohne Schau des Menschlichen bleibt ein Stümper. Hier setzt die Bedeutung des Films ein. Nach der Vorstellung eines Films bin ich meist in sehr gehobener, zufriedener Stimmung, weil mein Weltbild vervollständigt worden ist.“

Eine ähnliche Wirkung auf die gedankliche Tätigkeit liegt vor, wenn ein Student behauptet:

„Ich kann nach dem Film besonders gut arbeiten. Der Film regt mich an. Ich habe Gedanken.“

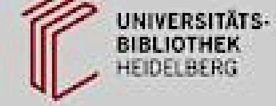
Hauptsächlich jedoch verdankt der Film die seelischen Auftriebswirkungen auf den Zuschauer seiner Lebensunmittelbarkeit. Es gibt kaum eine künstlerische Ausdrucksweise, die so sehr das Leben selbst sein kann wie der Film. Um den Einfluß, der von guten Filmen ausstrahlt, in seiner Eigenart darzulegen, wird in folgender Aussage die Bühnenwirkung herangezogen:

„Ich gehe in den Film, um mich von einem schweren Erlebnis zu entfernen. Der Film ist mehr Leben als das Theater. Im Theater sehe ich ein Kunstwerk, das irgendwie ausgearbeitet erscheint. Nach einer Filmvorführung dagegen ist mir, als hätte ich mitten im Leben gestanden.“ (Hausfrau.)

Sehr anschaulich schildert der Dichter Manfred Hausmann den Einfluß des Films auf den modernen Menschen an einer Verhaltensbeobachtung vor einem Broadwaykino[5]).

„Wer das Kino betritt, ist müde, abgehetzt, verbraucht, wie sich das für diese

[5]) Manfred Hausmann, Kleine Liebe zu Amerika, 1935, S. 70.





Tagesstunde, es ist gegen fünf Uhr nachmittags, gehört. Aber wer herauskommt, blickt forsch und mutig drein, hat auch einen unternehmungslustigen Schritt am Leibe, schlenkert mit den Armen und drückt in seinem ganzen Gehaben aus, daß er bereit ist, jedem einen Kinnhaken zu versetzen, der das Leben nicht verdammt hübsch und aufregend findet. In Europa, denkt der junge Mann in seinem Sinn, nennt man so eine Einrichtung einen Jungbrunnen. Er will auch einmal in dem Jungbrunnen baden ...“

2. Erlebnis der Allgegenwärtigkeit

Eine wesentliche Ursache der Hochgestimmtheit des Filmbeschauers ist weiterhin das durch die Wirkung des Filmschnitts und der Kameraeinstellung erregte Gefühl eines Allgegenwärtigseins. Nicht nur die sich kreuzenden Gedanken- und Gefühlsströme zwischen den Partnern eines Dialoges werden in ihrer Verflochtenheit bildhaft anschaulich erlebt, auch örtlich, ja zeitlich voneinander getrennte Szenen gewinnen einen zwingenden Zusammenhang und treten so in Gegensatz zu den örtlich gebundenen, starren Theaterszenen.

„Die Mittel, den eigentlichen Gehalt zu entfalten, sind ja beim Film groß und reich. Die Einheit des Schauplatzes, mit dem das Theater behaftet ist und die dort oft zwanghaft anmutet, fällt hier. Je nach dem Bedürfnis ist es dem Auge möglich, hierhin und dorthin zu schauen, um alles zu verstehen.“ (Student der Psychologie.)

Die Wirkung eines Wortes oder einer Handlung wird dem Zuschauer unmittelbar gezeigt; nicht leicht zu durchschauende Zusammenhänge werden durch wechselnde Lenkung des Blicks offenbar. Der Zuschauer empfindet diese schnellen Sprünge von einem zum andern nicht selten als gleichzeitig.

„Oft fühle ich mich seelisch zwischen zwei Situationen, die zu gleicher Zeit geschehen, eingespannt, und man muß sie beide mit- und nacherleben. Das gibt es im Theater zwar auch, aber doch nicht in diesem raschen Wechsel, das sofortige Aufblitzen des gleichzeitigen Geschehens und Erlebens des Gegenspielers fehlt dort.“ (Studentin der Psychologie.)

Der schnelle Rhythmus des Bildwechsels erregt die Seele des Zuschauers und reizt sie zur Anteilnahme. Die Neuartigkeit der filmischen Ausdrucksmittel wird freudig empfunden, zumal die sich überstürzenden Eindrücke des Taglebens den Zuschauer an schnellen Wechsel gewöhnt haben. Das verweilende Blickfeld des Theaters erscheint demgegenüber unzeitgemäß. Was von der künstlerischen Wiedergabe der Wirklichkeit erwartet wird, ist Perspektivenreichtum.

„Dieses Aufblenden des Neuen ist reizvoll; die geforderte Wendigkeit macht Spaß. Es ist so, wie wenn man einen Aphorismus liest. Ich beobachte, daß mir die plötzlichen Wendungen im Theater oft fehlen; daß der Einfallsreichtum durch Gebundenheit an eine Form vermindert wird. Mich macht deshalb Theater manchmal nervös.“ (Lehrerin.)

Der Zusammenhang wird selbst durch den Ortswechsel nicht unterbrochen. Das Versetztwerden an einen anderen Ort erlebt der Zuschauer vielmehr als Änderung des Blickpunktes. Diese Wirkung setzt allerdings einen organischen Filmschnitt voraus und nicht ein abruptes Durchbrechen des Bildkontinuums.

Bemerkenswert ist, daß sich mit dem Springen durch Raum und Zeit vielfach der Eindruck von Entwirklichung verbindet. Der an starre und relativ nahe Perspektiven gewöhnte Mensch wird anfänglich verwirrt; durch die Gespanntheit des gerafften Geschehens, durch die Dynamik des ständigen Hin und Her der Kamera, die mit Nähe und Ferne gleichsam spielt, scheinen sich die Vorgänge zu entkörpern. Der Vorgang erhält in der Seele des Zuschauers den Charakter des Gedanklichen, Vorstellungsmäßigen.

Gefühl beim Wechseln der Kameraeinstellung: „Jetzt stößt der Film ins unleibliche Sehen, ins bloß seelische Dabeisein vor, was er ja wirklich oft tut, wenn er in Gedanken einer Person oder Sache folgt!" (Dozent der Psychologie.)

Die Leichtigkeit des Aufnehmens und Mitgehens kann dazu führen, daß der Zuschauer an der Wirklichkeit des Geschauten überhaupt zweifelt.

„Man ist im Wechsel von Sekunden bald hier, bald dort, überspringt Hunderte von Kilometern, ist außen und innen zu gleicher Zeit — und merkwürdigerweise fällt einem das gar nicht schwer, die Umstellung auf die neue Situation ist sofort da, es bestehen keine räumlichen Schwierigkeiten. Es ist fast wie im Traum, wo auch alles möglich ist — wo man z. B. sein eigenes Begräbnis mitansehen und -hören kann, alles beobachtet und bald hier, bald dort ist." (Studentin der Psychologie.)

In folgender Äußerung, die auf das Simultangefühl des Filmbeschauers hinweist, wird neben dem Verblassen des räumlichen Standortes auch das Entschwinden der zeitlichen Bestimmtheit bemerkt:

„Ich bin überall und nirgends. Es ist wie das Aufsteigen und willkürliche Verändern von Phantasiebildern, wo ich eben alles sein kann: Handelnder, Zuschauender, von außen Eingreifender; wo der Raum als etwas Dauerndes aufgehoben ist, ich nicht mehr im Raume stehe, sondern unabhängig von statischen Gesetzen mich in ihm drehe und wende, ihn durchschweife. Auch außerhalb der Zeit lebe ich. Ich denke gar nicht an zeitlichen Verlauf. Tag und Nacht wechseln sprunghaft wie Ort und Ort, Person und Person." (A,5.)

Der durch das Erlebnis der Allgegenwärtigkeit vermittelte Unwirklichkeitscharakter des Films wird von dem Zuschauer, der ein positives Verhältnis zum Film gewonnen hat, willig und mit einer gewissen Freude hingenommen.

„Das Ich steht gar nicht mehr im Nullpunkt eines raumzeitlichen Koordinatensystems, sondern es ist frei davon und bald hier, bald dort, bald früher, bald später,

ohne daß diese Übergänge als solche erlebt werden. Diese Punktlosigkeit, besser gesagt, Standpunktlosigkeit, fügt sich gut in das Phantasiegeschehen ein. Oft kam die Erinnerung daran, daß es ja im Traume ähnlich ist. Überhaupt, indem ich unmittelbar danach mich auf das Erlebte besinne und es so niederschreibe, wie es mir zuströmt, fühle ich mich in einer ähnlichen Haltung, als wenn ich einen Traum beschreiben soll. Die Ähnlichkeit mit einem Traumberichte ist in meinem Falle vielleicht auch dadurch begünstigt, daß zwei sehr verschiedenartige Filme aufeinander folgten, wie eben oft beim Träumen Verschiedenes durcheinanderwirbelt. Weithin ging mir die Sicherheit des eigenen Zeiterlebens verloren. Gewiß konnte ich nachträglich schätzen, wie lange die Vorführung gedauert haben möchte. Aber das Erleben selbst war aus dem realen Zeitverlauf gleichsam herausgenommen und wurde auch in dieser Beziehung frei von der Verbindung mit der Wirklichkeit des eigenen Lebens. Sowie ich anfange, zu einigem kritisch Stellung zu nehmen, trage ich gerade das hinein, was ja der filmischen Wirklichkeit als solcher fremd ist." (Dozent der Psychologie.)

Trotz dieser Schwerelosigkeit des Erlebens kann der Zuschauer doch im Kontakt mit der Wirklichkeit bleiben.

„Eigenartig: ich bin überall dabei, so wie man mit Gedanken umherspringen kann und in Gedanken ein Geschehen — nicht ortsgebunden — verfolgen kann; aber das wird hier ohne das Spielartige des Gedankenspringens erlebt." (Student der Psychologie.)

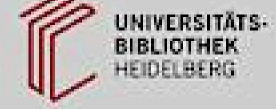
Die Möglichkeit des Allgegenwärtigseins weckt ein beglückendes Gefühl des Allesvermögens, des Freiseins von irdischen Fesseln. Diese innere Befreiung wird im Film unmittelbare sinnliche Erfahrung.

„Wenn ich versuche, von den ersten lebhaften Eindrücken aus das Gesamtbild der Wirkungen zu fassen, so drängt sich mir auf: das eigenartige Raumerlebnis, das der Film vermittelt. Es ist ähnlich, aber stärker noch wie auf einer Reise: meine eigene Ortsentbundenheit. Obwohl ich im Kino wie im Zuge oder Auto still auf meinem Platz sitze, erlebe ich mich wie im Fluge: ich gleite an Dingen vorüber, umkreise sie, steige auf, lasse mich fallen, bin jetzt hier, jetzt dort — ein seltsames F r e i h e i t s g e f ü h l, schwerelos, ist in diesem optischen Bewegungserlebnis. Das Tempo des Bildwechsels ist unabhängig vom Ausmaß und Rhythmus meiner eigenen Körperbewegungen, es wird nicht behindert durch die Gesetze der leiblichen Motorik." (A.3.)

Der Mensch hat vor der Bildleinwand nicht nur ein Leben. Über das gesamte Erdendasein sind seine Sinne ausgespannt, ohne daß er dazu besondere Anstrengungen einzusetzen braucht. Diese neue Erlebensweite ist vielleicht nur mit der der ersten Flugerfahrung zu vergleichen.

3. Erlebnis der Unmittelbarkeit

Das Verhältnis des heutigen Menschen zum Bühnenkunstwerk ist durch einen eigentümlichen, ästhetischen Abstand gekennzeichnet; Zuschauer und Darsteller sind nicht mehr eins, so daß sie für einander eintreten könnten. Zwischen ihnen schaffen erst Gefühlsbereitschaft und





Wesensverwandtschaft die nötige Bindung. Vor dem Kunstwerk überhaupt steht der Mensch wesentlich als ein Wählender[6]).

Anders dagegen der Filmbesucher. Die zwischen ihm und der Filmschöpfung stehenden Apparate werden bei völliger Hingabe nur erlebt, wenn sie versagen; sie stören nicht sein Verhältnis zur Bildleinwand, das sich vor allem deswegen durch Unmittelbarkeit der Bindung auszeichnet, weil es von der Eigenart der filmischen Ausdrucksmittel getragen und der Beschauer in das gespielte Geschehen gleichsam einbezogen wird. Selbst Lebloses erhält eine Beziehung zu ihm, wie die bestimmte Ansicht eines Stuhles etwa Erinnerungen an ein einschneidendes Geschehnis wecken kann; Kamera und Mikrophon machen dem Zuschauer Nahes und Weites mit derselben Intensität faßbar; die Natur umgibt mit ihren Lauten die Stimmen der Handlungsträger. Zustände, Situationen brauchen nicht durch erklärendes oder malendes Wort umschrieben, sondern können ins Sichtbare gewandelt oder im Wahrnehmbaren gedeutet werden. Wie im Erlebnis der Allgegenwärtigkeit wechselt der Zuschauer ständig den Blickpunkt; nacheinander ist er direkt Handelnder, Betroffener und Zuschauender.

Wo der Film daher Bild-Umschreibung wird, verliert er meist seine ureigenste, auf der unmittelbaren Darstellung und Andeutung beruhende Wirkung[7]). Filme, in denen Personen und Dinge zu Symbolen entkörpert werden — wie in den surrealistischen Bildstreifen — haben auf ihre spezifische Wirkung verzichtet.

Als Vorzug gegenüber der Bühne empfindet der Filmbesucher zunächst das Fehlen sichtbarer Kulissen, weswegen ihn auch das Spiel der Darsteller lebenswahrer dünkt. Schon zu Beginn des Filmablaufs findet das unmittelbare Verhältnis des Zuschauers zum filmisch Geschaffenen seinen erlebnishaften Niederschlag im Eindruck einer Weitung des Blickfeldes.

„Im ersten Augenblick etwas erschrocken über die Kleinheit des Feldes. Ich saß auf einem der teuren Plätze, auf dem ich sonst nie im Kino sitze. Erstaunlich, wie mit der wachsenden Teilnahme am Geschehen dieser Eindruck einer gewissen Beengtheit verlorenging. Ich könnte beinahe auf die Frage antworten, um wieviel die scheinbare Größe des Feldes zunahm an den Stellen stärkster Teilnahme: etwa auf das Sechsfache. Diese Zunahme der scheinbaren Größe war außerdem dann

---

[6]) Indessen kommt es bei heißblütigen südländischen oder östlichen Völkern zuweilen während einer Theatervorstellung zur innigen Verschmelzung von Agierenden und Zuschauenden, wie es ja auch aus der uns überlieferten Situation der attischen Tragödie bekannt ist. Vgl. etwa F. Stepuns Ausführungen über das Moskauer Künstlertheater! (F. Stepun, Theater und Kino, 1932.)

[7]) Etwas anderes ist es, wenn den Spielleiter Gründe der Ästhetik oder des Taktes zur Umschreibung zwingen.

besonders groß, wenn eine Großaufnahme von Köpfen oder Dingen gezeigt wurde." (Dozent der Psychologie.)

Beim Erfaßtwerden vom unmittelbar wirkenden Filmgeschehen rückt das Filmbild „näher" an den Zuschauer heran und erscheint „größer". Besonders die Großaufnahme ist ein Anlaß für das Aufgeben der abständigen Beobachtung.

„Die Großaufnahme löst den Darsteller aus dem Ablauf der Handlung heraus. Hatte ich sonst eine mehr distanzierte, zuschauende Haltung, so bezog mich die Großaufnahme unmittelbar in das Geschehen ein. Ich selbst bin es jetzt, an den der Schauspieler sich wendet." (Studentin der Psychologie.)

Das „Einbezogensein" wird auch bei gewissen Bewegungen der Kamera erlebt.

„Oftmals läuft die Kamera über eine Landschaft oder durch Räume, so daß man den Eindruck gewinnt, das eigene Auge gleite, ohne sich dabei klar zu sein, daß es die Kamera tut." (Student der Psychologie.)

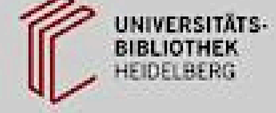
Durch den Filmschnitt werden seelische Beziehungen offenbar. Das Erlebnis der Unmittelbarkeit wird hierbei durch das der Allgegenwärtigkeit unterstützt.

„Ich höre nicht Seelisches, sondern habe es unmittelbar vor Augen. Ein innerer seelischer Zusammenhang, der eigentlich nur erfühlt werden kann, den sinnlich zu gestalten bisher dem Dichter durch das künstlerische Wort vorbehalten blieb, wird jetzt unmittelbar in die optische Sinnlichkeit gehoben. Daher dieses eigenartige Gefühl des überall Dabei- und Darinseins; es bleibt nichts verborgen; Seelisches wird unmittelbar sinnlich wahrnehmbar, während es der Dichter noch ins Wort hüllt und der Schauspieler in die Geste." (Student der Psychologie.)

Ein bemerkenswerter Zug im Unmittelbarkeitserleben ist der Standpunktwechsel im Bewußtsein des Zuschauers. Proteusartig nimmt er die Haltungen verschiedener Personen ein, wobei ihn auch das Gefühl des Allgegenwärtigseins begleitet. Eine alte Sehnsucht des Menschen, nämlich das Wechseln der Persönlichkeit, das direkte Nacherleben eines besonderen Geschehens aus verschiedenen Perspektiven, erfüllt sich vor der Filmleinwand.

„Häufig wechselnde Bilder, teils ineinander übergehend, teils sprunghaft wechselnd; ich bewege mich bald mittendrin, bald oben drüber; bald bin ich fern, bald ganz nah; jetzt gehe ich ganz ein, fühle mit und in der Person, dann wieder sehe ich Zusammenhänge, die den Gestalten ganz unbekannt bleiben, als ein über den Figuren stehender Betrachter." (Psychologe.)

Eine Weitung des Erlebens stellt die Versinnlichung von Vorstellungen dar, die der Film im Unterschied zum Theater bietet. Die Absetzung und Vereinzelung, die im Leben durch wache Aufmerksamkeit erzeugt wird, bewirkt im Film die Einstellung von Kamera und Mikrophon. Vor der Leinwand verweilen wir mühelos auf dem Strahl, der durch Regenwolken am Abend fällt, auf dem Blätterrauschen einer Birke im dichten Wald,



auf dem leisen Laut der Erleichterung, der aus dem Munde des Menschen kommt, oder — wie folgende Protokollstelle anführt — auf einem Glockenläuten.

„Besonders gut besinne ich mich auf die Großaufnahme der Glocke mit ihrem Geläut. Das war eigentlich nicht mehr ein Stück aus dem Schauplatz der Handlung, sondern war nur noch Glockenläuten. Was sonst nur mit der Zartheit eines Phantasiebildes zum „Glockenläuten" gehört, was wir bei ruhiger Hingabe an das Wort „Glockenläuten" erleben können, ohne es an einen Standort oder eine bestimmte Einzelheit zu binden, das sehe ich vor mir, sinnlich." (Dozent der Psychologie.)

In der weiten Landschaft hören wir die Glocke. Im Brausen des Windes, im Knistern der Gräser vernehmen wir das Blätterrauschen eines Baumes[8]). Wir schließen die Augen, um dem Glockenläuten oder dem Blätterrauschen nachzuhängen, und sehen bald nur noch die Glocke hin und her schwingen, die Blätter zittern — das heißt: ein Einzelvorgang hat sich isoliert und ist zum autonomen „Bild" im Klagesschen Sinne geworden. Schon vor den Anfängen des Films kannte unsere Vorstellung die „Großaufnahme".

Die Tatsache aber, daß uns der Film der eigenen Bemühung um das vertiefte Einzelerlebnis enthebt, läßt uns seine Bedeutung in Gegenwart und jüngster Vergangenheit erkennen. Mit dem zunehmenden Bewußtwerden unserer sich ausbreitenden Wirklichkeit verarmte die Fähigkeit zur besinnlichen Vorstellung; die Fülle der Eindrücke zu bewältigen, nahm den Menschen ganz in Anspruch. Eine Aufgabe des Films setzt an dieser Stelle ein, indem er dem Einzelvorgang seine autonome Bedeutung wiedergibt und den gehetzten Sinnen, dem überlasteten Gedächtnis des Filmbesuchers erlaubt, auf den Bildern, die ihm die Leinwand zuträgt, auszuruhen. Selbst die toten Dinge des täglichen Lebens erhalten durch die Vermittlung des Films eine ungeahnte Lebendigkeit. Schon außerhalb der filmischen Wirklichkeit können für uns beispielsweise eine Tür, eine Vasenform oder das Geräusch eines anfahrenden Autos lebendige Bedeutung erhalten, wenn die assoziative Verbindung mit gewissen Menschen oder auffallenden Bewußtseinsabläufen vorliegt. Durch die Tür trat plötzlich ein uns nahestehender Mensch; auf die Vasenform blickend, faßten wir einen entscheidenden Entschluß; wir lasen eine wichtige Nachricht, während sich unten auf der Straße ein Auto in Bewegung setzte. Der Film vermag, noch darüber hinausgehend, die „Dinglichkeit" an sich zu verselbständigen und läßt leblose Gegenstände oder Raumteile mitagieren.

[8]) In manchen Gedichten Rilkes ist diese Herauslösung künstlerisch gestaltet, so z. B. in den „Frühen Gedichten" Bd. I S. 113, 116 und 124 und in Bd. III das Gedicht „Quai du Rosaire".





„Im Kontrast zu der Ausweitung des Blicks in den bewegten Raum, aber zugleich die Beeindruckung unterstützend, stehen jene wirkungsvollen Szenen, in denen sich ein entscheidendes Geschehen auf kleinstem Raum — in einer Zimmerecke etwa, in anderen Filmen in einer Telephonzelle oder dergleichen — abspielt, also ein enger Ausschnitt mit weniger Gestalten sich darbietet und die Dinge ganz nahe kommen und dicht zusammenzurücken scheinen. Mir tauchen dabei vielfältige Erinnerungen an empfundene „Nähe" der Gegenstände auf. Eine Verselbständigung der Dinglichkeit gleichsam, wie sie das Theater nicht bieten kann." (Berufspsychologe.)

Das große Gebiet des Bildberichtes mit seiner unmittelbar gewordenen Ferne: Expeditionsfilme, die den Zuschauer in fremde Länder führen, Wochenschauen, die ihm das Geschehen der Welt erreichbar machen, bietet eine Erweiterung des Erlebens, zu selbstverständlich, als daß wir sie hier gesondert auszuführen brauchten.

Wir fassen daher zusammen: Die Ausweitung und Bereicherung des Lebensgefühls, die der Mensch im Film erfährt, beruht auf der hier gegebenen Möglichkeit eines unmittelbaren, auf keine Umschreibung angewiesenen Erfassens. Wie die „Allgegenwärtigkeit" erlebnismäßig vor allem den Raum intensiviert, so die „Unmittelbarkeit" das Detail. Hier ist es die Bildmontage, dort sind es vorwiegend Kameraeinstellungen, die das neue Erlebnis vermitteln. Wie in der Allgegenwärtigkeit, so lebt der Mensch auch in der Unmittelbarkeit mehrere Leben, er ist nacheinander Handelnder, Betroffener und Zuschauender. Die Auftriebswirkung des Allgegenwärtigkeits- sowie des Unmittelbarkeitserlebnisses rührt daher, daß dem Menschen unserer Zeit die Möglichkeit geboten wird, sich immer wieder aus der Enge und dem Abstand seines Bewußtseins zu lösen.

a) Suggestion des Ausdrucks

Das Erlebnis der „Unmittelbarkeit" bildet auch den tragenden Grund der Suggestion des menschlichen Ausdrucks; er ist im Film meist sehr bewußt gestaltet und hat dadurch die Möglichkeit, zugleich verdichtet zu sein. Die Großaufnahme bedingt die Dichtigkeit des Ausdrucks am meisten, soweit sie sich nicht durch ein ausdrucksarmes Objekt gleichsam „aufhebt", aber auch andere filmische Kunstmittel wirken entscheidend mit, das Filmbild oft eindringlicher als die Realität zu gestalten.

Gebannt blickt der Zuschauer auf das menschliche Gesicht. Noch nie hat er vielleicht diese Ausdrucksstärke im Tagleben bewußt wahrgenommen.

„Einzigartig in der Wirkung auf mich war eine Großaufnahme am Schluß des Films. Hier kam der Mensch unausweichlich auf mich zu, ich wurde von ihm gebannt und konnte ihm nicht mehr entgehen. Es war das Erlebnis des Gesichtes eines Menschen, wobei das Ästhetische keine Rolle spielte, sondern nur noch das W a h r e;

denn schön kann man ja ein Gesicht in solcher Nähe kaum mehr nennen, wenigstens nicht das einer Sterbenden.“ (A,12 über „Viktoria“.)

Der Ausdruck eines Mienenspiels erscheint im Erleben des Zuschauers fast losgelöst vom Eigenwesen des anderen und vermittelt weniger ein Mitfühlen oder Sichversenken in die Besonderheit des Mitmenschen; er fällt als bannender Ausdruck schlechthin in die Seele des Aufnehmenden.

In folgender Aussage wird der Ausdruck des Menschen im Film bewußt ästhetisch erlebt:

„Das Sichtbarwerden feinster Schattierungen im Gesichtsausdruck gestatten mir Beobachtungen, die den Reiz eines Genusses für mich haben und im täglichen Leben aus Hast, Mangel an Gelegenheit und Höflichkeit oft nicht in dem Maße möglich sind.“ (Student der Medizin.)

Der Filmschnitt vermag eine ähnliche Eindringlichkeit zu schaffen.

„Hier steigert der Bildwechsel die Spannung, er wird bannend und gleicht einem Funken, der hin und her springt.“ (Berufspsychologe.)

Besonders intensiv wird im Film der Ausdruck in solchen Situationen erlebt, die im täglichen Leben seine Zurückdrängung fordern. Die Auftriebswirkung des Films rührt zum großen Teil von dieser Entfesselung des sonst behinderten Ausdrucks her. Menschen, die sich bemühten, stets ihre Gefühle und Reaktionen zu verbergen — wie es etwa dem Ideal der höheren englischen Gesellschaftsklassen entspricht — wären durchaus unfilmisch; der Bildstreifen liefe eintönig dahin und die Zuschauer blieben gleichgültig oder gelangweilt. Einige Aussagen zielen auf diesen Tatbestand:

„Im Film ist der Mensch ungehemmter als im Leben. Im Film ist der Mensch das, was er ist, bis ins kleinste hinein. Im Tagleben hat er dazu nicht das Recht (!). Der Mensch im Film vergißt sich und lebt ausschließlich seiner Idee. Er setzt auch nach harten Erlebnissen alles ins Optische um; er bejaht das Leben auf diese Weise. Sonderlinge mit eigentümlicher Traumwelt sind unfilmisch... Es gibt im Film nie langweilige Menschen... Im täglichen Leben muß ich Rücksicht nehmen. Wenn ich im täglichen Leben alles ausklingen lassen würde, hielte man mich für ‚sonderlich‘.“ (Krankenschwester.)

„Im Leben treten uns die Menschen selten so charakteristisch entgegen wie im Film. Der gewöhnliche Mensch muß sich anpassen. Auch hören dem Menschen im täglichen Leben nicht so viel zu wie dem Darsteller im Film... Nach der Vorstellung hänge ich vielfach an den Personen.“ (Arzt.)

Die Gründe für die besondere Ansprechbarkeit auf den verdichteten Ausdruck liegen in der Gefühlssituation der Zeit. Die filmischen Ausdrucksmittel, die erst zu schaffen waren, entstammen dem Bestreben, einem inneren Bedürfnis, einem Mangel des Erlebens abzuhelfen.

Wir haben schon auf die seelische Bedrängnis hingewiesen, in die der Mensch durch die unüberschaubar gewordene Vielfalt des neuzeitlichen Daseins geriet. Die aus einem rationalisierten Weltbild erwachsene Technisierung der gesamten Lebenshaltung bedroht sein unmittelbares

Selbstsein, das allein aus der „Kommunikation“ (Jaspers) mit den schöpferischen Weltmächten lebt.

Inmitten dieser unaufhaltsamen Entwicklung wendet er sich der eminent hervortretenden Persönlichkeit zu, in die sich der Gehalt des Menschseins gleichsam rettet und in der er wieder zur Erscheinung kommt. Ihre sinnbildliche Bedeutung gewinnt die Persönlichkeit nicht nur durch die Selbstbestimmung und Selbstverantwortlichkeit des Willens, sondern auch durch die Mitwirkung der freischaffenden Phantasie. Was dem Tier unmöglich ist: ein Bild von sich selbst zu entwerfen, das vermag der Mensch durch seine gefühlsgeladene Einbildungskraft. Durch sie gewinnt das Bild, das als „Erhebung und Entrückung aus der Welt des getrübten Daseins“ (Vischer) aufsteigt, seinen Ausdrucksgehalt.

Nach solcher Besinnung verstehen wir auch die wachsende Wirkung des menschlichen Ausdrucks im Film auf das Lebensgefühl des Zuschauers. In der abgesetzten Handlung des Films begegnet ihm das geprägte Bild der Persönlichkeit, die den Charakter seiner „Vorstellung“ annimmt und ihm den Gehalt seelischen Lebens faßbar macht. Was die überwältigende Ausweitung des Geschehens dem Blickfeld des einzelnen entzog: die volle Entfaltung und Fülle menschlicher Existenz, tritt ihm hier verdichtet neu entgegen. Angesichts der bannenden Großaufnahme, angesichts der Vereinzelung eines Schicksals und dessen Lenkung durch den einzelnen wird er veranlaßt, sich auf sich selbst zurückzubesinnen.

Diese Selbstbesinnung vor dem Filmbild kann eine Spaltung im Zuschauer auslösen, wenn sie sich der Erscheinungsform der Selbstbegegnung im Menschenbild des Films nähert. Der Filmbetrachter sieht sein Ich verdichtet und verdeutlicht vor sich und muß sich mit ihm auseinandersetzen.

„Diese Schauspielerin sehe ich abgesetzt vor mir, obwohl sie zu meinem Wesen gehört.“ (Berufstätige.)

„Im Film bevorzuge ich Menschen, die mitten im Kampf stehen, und sehe, wie sie mit Schwierigkeiten fertig werden.“ (Alleinstehende Frau.)

„Ein Film mit Charakterspielern wirkt nach, und man denkt dann, auch so zu sein. Man fragt sich: Wie bemüht sich dieser Mensch, wie bewältigt er die Umstände?“ (Techniker.)

Aussagen solcher Art zeigen, daß die Genugtuung über die Schau des abgesetzten eigenen Wesens oder einzelner Züge daran kein Narzißmus zu sein braucht. Es handelt sich hier vielmehr um eine anschauliche Selbstbesinnung, der eine Neubelebung der Unternehmungslust entspringt, wenn der abgelöste Wesensteil auf der Leinwand erfolgreich die Lebensschwierigkeiten meistert. In der Dichtigkeit des filmischen Ausdrucks, der gleichsam die Funktion eines seelischen Regenerators hat, entdeckt der Betrachter den zur Selbsterfüllung fähigen Menschen der freien Entscheidung.

4. Erlebnis der Entrücktheit

Alle Kunst entrückt. Sehr oft ist es die Sphäre des Gewöhnlichen, die wir verlassen, immer aber die des Zufälligen.

„Entrücktheit" (Harms) ist dadurch mitbedingt, daß wir im künstlerischen Genuß nicht dem wirklichen Leben gegenüberstehen, sondern seiner Spiegelung in einem herausgehobenen Werke.

Der Film gewinnt seine „Entrücktheit" aus der Wirklichkeit zunächst wie das Gemälde: bestimmte sinnhaltige Augenblicke — sei es, daß sie nach J. Volkelt der Sphäre des „Schönen" oder des „Charakteristischen" angehören — werden vereinzelt und festgehalten. Dieses Festhalten des flüchtigen hic et nunc erstreckt sich aber im Film nicht nur wie im Gemälde auf das Nebeneinander, sondern auch auf das Nacheinander, wodurch im Beschauer die Illusion der lebendigen Bewegung entsteht. Indem diese Bewegungsillusion aber gleichzeitig bildhaft gefestigt erscheint, erhält sie gegenüber der Lebensspiegelung auf dem Theater eine eigentümliche Ferne und ist Störungen weniger ausgesetzt, wie sie bei Theateraufführungen in den sinnvollen Ablauf der Handlung eingreifen können — so etwa, wenn Klingsors Speer sich von dem Draht, an dem er befestigt ist, löst und den Sänger an der Schläfe trifft oder wenn der Schauspieler nicht vom Souffleurkasten wegzugehen wagt, weil er seine Rolle schlecht memoriert hat.

In seiner festgehaltenen Einmaligkeit und Abgelöstheit vom wirklichen Vorgang ist der Film von solchen Zufällen frei. Auf dem Zellhornstreifen sind die Visionen des Dichters und Regisseurs so endgültig gebannt wie die schöpferischen Vorstellungen des Malers auf der Leinwand und die des Bildhauers im Stein. Dadurch wird erst eine typische Haltung des Filmbesuchers möglich: die schon besprochene „unbeteiligte Anteilnahme", die sich ästhetisch gesteigert im Erlebnis der völligen Entrücktheit vor der Leinwand ausprägt, wie es in einigen Aussagen zum Ausdruck kommt:

„Das Ausgeglichene des Films ist ein besonderer Genuß, der von der Außenwelt verschieden ist." (Berufstätige.)

„Zufälligkeiten irritieren mich. Schon als Kind bin ich aus der Kirche gegangen, weil mich der Pfarrer zum Lachen brachte. In der Oper stört mich ein liegengelassener Apfel auf der Bühne. Im Theater beobachte ich, weil die Ereignisse nicht vorher aufeinander abgestimmt sind. Der Film dagegen bietet mir stets etwas Abgeschlossenes, aufeinander Abgestimmtes." (Krankenschwester.)

Auch die besonderen Möglichkeiten des zwanglosen Abdämpfens durch den Bildwechsel und das Ab- und Überblenden tragen zur Unterstützung der Entrücktheit bei, indem sie Allzumenschliches ausschalten.

„Ich empfand, daß da, wo die Spannung auf das höchste geladen war oder dort, wo vom Erhabenen zum Grotesken nur ein kleiner Schritt war, das Bild





wechselte, so daß man nie das Gefühl der Peinlichkeit, der Leere, der Pause hatte." (Student der Psychologie.)

Das Überwiegende des Idealisierenden in der filmischen Darstellung wird vom Zuschauer angenehm empfunden; es entfernt ihn weit von den Häßlichkeiten des Alltages und versetzt ihn in eine frohe Gemütsverfassung. Bisweilen fälscht der Film in diesem Sinn absichtlich die Wirklichkeit. Im Schlußbild von „Peer Gynt" haben die beiden alt gewordenen Menschen unter dem weißen Haar noch jugendlich schöne Gesichter; eine allzu realistische Wiedergabe würde hier die Suggestionskraft des Bildes geschwächt haben.

Die Sehnsucht nach einem dem Wechsel des Tages entrückten Reich ist so alt wie das menschliche Geschlecht. Ehemals waren es kultische Feiern, die neben religiöser Erbauung auch dem Bedürfnis ästhetischer Entrückung entgegenkamen; dann fand sich in Theater und Konzertsaal eine Gemeinde zur Sammlung und Erhebung zusammen. Anders entbindet das Filmbild den Zuschauer von der Wirklichkeit, deren Überraschungen ihn beirren. Hier bedarf er keiner besonderen Konzentration, um eine verklärte Welt heraufzubeschwören. In der Bildflut treibend, nimmt er unbeteiligt am abgesetzten Geschehen Anteil und läßt sich in eine Sphäre entrücken, die unerwarteten Störungen nicht ausgesetzt ist, aber den Charakter des Diesseits behält.

5. Befriedigung des Erlebnisdranges

Auch wenn er „entrückt" ist, vereinigt sich der aufnehmende Filmzuschauer nicht rauschhaft mit dem Träger der Handlung. Sein „Mitleben" ist mehr ein Mitdabeisein. Er ist zu abgesetzt, um sich ganz dem Wirken der Bilder zu überlassen. Das Bild ist ihm ein anregender Stoff, der das Erlebnis des Einzelmenschen, der Allgegenwärtigkeit usw. vermittelt.

Die Verhaltensbeobachtung während eines Filmablaufs zeigt uns fast durchgehend die Abgesetztheit, ja Kälte der Zuschauer. Neben mir kaut ein Mädchen gebrannte Mandeln, reicht sie ihrem Begleiter hinüber — und auf der Leinwand sinkt Schmeling im knock-out zu Boden oder Gewehre knallen, und Menschen fallen sterbend.

Trotz dieser unbeteiligten Haltung ist man gegen einen etwaigen Leerlauf der Bilder empfindlich; die langen Erklärungen mancher Kulturfilme quittiert der von der Tagesarbeit ermüdete Filmbesucher mit Gähnen. Bei suggestionskräftigen Bildern dagegen setzt er sich zurecht.

Lersch definiert den Erlebnisdrang: „Sein Ziel ist die Sensation, der Genuß endothymer Zuständlichkeiten, der wiederum in mannigfaltigen Formen gesucht werden kann; als Sensation der Ekstase, des dionysischen Rausches, als Sensation des Abenteuers und der Gefahr, aber auch

als Sensation des Schrecklichen und Grauenvollen, ja sogar als Sensation des Schmerzes[9])."

Eine wesentliche Rolle bei der Befriedigung des Erlebnisdranges spielt die filmische Großaufnahme.

„Die Großaufnahme des Gesichts weckt Interesse beim Erscheinen, sättigt das Aufnahmebedürfnis sehr stark, indem alle Wahrnehmungsweiten in der Schau konzentriert werden." (Studentin d. Kunstwissenschaft.)

Die Befriedigung des Aufnahmehungers durch „Konzentration aller Wahrnehmungsweiten" auf einen Gegenstand kann durch die zeitweilig auftretende Empfindung der Inanspruchnahme nur eines einzelnen Sinnesorganes unterstützt werden. Folgender eigentümlicher Bericht beschreibt die eine entschiedene Auftriebswirkung hervorrufende Illusion des entkörperlichten Sehens. Er ist insofern ungewöhnlich, als er einen naheliegenden sinnesphysiologischen Sachverhalt unberücksichtigt läßt. Für gewöhnlich nämlich, zumal beim „Bewegungssehen" des Filmbetrachters, arbeitet der Gesichtssinn nicht isoliert, sondern ist mit taktilmotorischen und kinästhetischen Empfindungen verbunden.

„Ich verlasse den übrigen Leib und bin gleichsam ganz Auge, das Seelische konzentriert sich im Blick und im Blickfeld. Diese Auslese aus den Sinneserfahrungen, die der Film stärker als eine andere Kunstform herbeiführt, scheint mir besonders beachtlich; auf ihr beruht wohl vor allem die Erleichterung und das Gefühl der Leichtigkeit, die ich im Film erfahre." (Berufspsychologe.)

Häufig bildet unerfüllter Erlebnistrieb den Hintergrund der seelischen Hochgestimmtheit vor dem filmischen Bildstrom. Auf die Frage, warum er in den Film gehe, antwortet ein junger Arbeiter:

„Man kommt mal in andere Stimmung. Man will doch etwas vom Leben haben. Weil ich doch nicht zum Tanzen gehe! Und im Stadtpark sehe ich immer dieselben Gesichter."

Aber auch der geistig Differenziertere findet häufig im Filmtheater Ersatz für anregende Gesellschaft.

„Der Film ist für mich Ersatz für eine passende Umgebung. Ein guter Film dient mir dazu, Konnex zu haben mit Menschen und mit dem ‚Leben'." (Krankenschwester.)

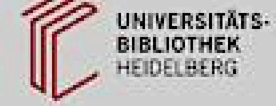
Diese Aussagen gehen indessen über das bloße Aufnahmebedürfnis bereits hinaus. Ein reines Beispiel elementarer Aufnahmelust bildet dagegen folgende Aussage eines Hausburschen:

„Man geht um vier Uhr in den Film und bleibt bis zehn Uhr sitzen. Dann hat man den Film dreimal gesehen. Am Ende geht man ungern wieder 'raus. In einem Film bin ich fünfmal dringewesen."

Bei angestrengt geistig Arbeitenden erscheint das Aufnahmebedürfnis als Kompensation abstrakter Gedankengänge. Das relativ anspruchslose

---

[9]) Lersch, Aufbau des Charakters, 1938, S. 143.





Filmbild verhilft hier wieder zur Unmittelbarkeit des Sehens und Erlebens, wie Aussagen von Studenten zeigen:

„Eine spannende Handlung oder etwas Lustiges bewirkt, daß ich von dem einseitigen Denken, das mich tagsüber beschäftigt, loskomme. Man sitzt bequem und sieht etwas sehr Konkretes vor sich abrollen."

„An manchen Tagen treibt mich eine Art ‚Menschenhunger' ins Kino, besonders an Tagen, die viel abstrakte und für das Auge unbefriedigende Arbeit brachten."

Filme mit allzu detaillierender Sehweise befriedigen häufig nicht das Aufnahmebedürfnis. Immer wieder haben an sich gute und sogar mit künstlerischem Ehrgeiz hergestellte Filme nicht den gewünschten Erfolg, weil sie einen filmisch ungeeigneten Stoff behandeln oder eine zu breite Darstellungsart wählen.

Der aufnahmebegierige Zuschauer erlebt nicht die Allgegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit.

„Es war kein innerliches Mitgehen, kein eigentliches Bewegungserlebnis, sondern man blieb gleichsam auf seinem Standpunkt stehen und ließ die Szenen an sich vorüberrollen." (Berufspsychologe.)

Gerade ein bloßes Beobachten des Geschehens aber genügt dem Zuschauer nicht, weil sein Stoffhunger eng mit seinem Lebensgefühl verbunden scheint. Einige Autoren, die den Film zu deuten suchten, vergaßen, daß seit jeher die Lust an der Vielfalt des Geschehens ein wesentlicher Zug der menschlichen Seele ist. Sie leiten die Existenz des Films, der in bisher beispielloser Weise dem Hunger nach Stoff entgegenkommt, lediglich aus der Zeitsituation her: die Phantasie finde keine Auflösung in der Arbeitsgestaltung und suche eine Ergänzung im Film, der deshalb die Eigenschaft einer „Traumfabrik" und „Phantasiemaschine" habe. Obwohl diese Erklärungen nicht ganz fehlgreifend sind, ist die Bestimmung des Films als eines „seelischen Ersatzmittels" (P a h l) doch einseitig und insofern falsch. Will man schon die besondere Zeitsituation heranziehen, so darf man nicht nur das entseelende Eingreifen der Maschine in die unmittelbar mit ihr in Berührung stehenden Volksschichten betonen; eine tiefer dringende und vor allem umfassende Sehweise nötigt vielmehr dazu, das verstärkte Aufnahmebedürfnis des heutigen Menschen aus seiner angespannten Tätigkeit zu verstehen. Der Zwang, ständig Entschlüsse zu fassen und die Richtung der Aufmerksamkeit zu ändern, hat das ruhige und besinnliche Erleben früherer Tage grundlegend in ein aktiv nach außen gerichtetes gewandelt. Sein Schwerpunkt verlagerte sich gleichsam auf das äußere Geschehen, das sehr oft dem Menschen unserer Zeit erst geradezu das Existenzbewußtsein schafft. Eine rein innere Meditation hat keine Berührung mit dem Wesentlichen des Heute; sie hat nicht teil am Lebensgefühl der Gegenwart. Der Werkmensch des zwanzigsten Jahrhunderts findet sich so vollständig im äußeren Geschehen wieder,

daß ihm ein zwangloses Befriedigen seines Erlebnisdranges selbst in der Muße zum Bedürfnis wird. Deshalb erscheint das Aufnahmeverlangen, ob es nun das primitive jener Rentnerin oder das sublimierte der Lehrerin (B, 1) ist, als in der Zeitsituation wurzelnd; das Ich bestätigt sich im Außen, besser, in der Bearbeitung des Außen. Auf dieser „Extraversion" braucht kein negativer Akzent zu liegen, wie etwa gelegentlich bei Jung[10]). Im Unterschied zum goethischen Menschen, der „die Pyramide seines Lebens immer höher zu bauen trachtet", oder zu einem Außenseiter wie Oskar Wilde, der das Leben über das Werk stellte, erhärtet der heutige Werkmensch sein fließendes Erleben zum Werk, um das er befriedigt geht, es zu mustern und sich selbst darin zu erleben.

Der Erlebnisdrang (oder das Aufnahmebedürfnis) des Menschen ist jedoch älter als die gegenwärtige Situation und, wie bereits gesagt, ein wesentlicher Zug der menschlichen Seele überhaupt. Lersch faßt den Erlebnisdrang als Bestandteil des Daseinsdranges überhaupt auf; er beschreibt ihn phänomenologisch als „Genuß endothymer Zuständlichkeiten, ... die durch die Berührung mit der Welt ausgelöst werden und in denen das Dasein sich als subjektive Funktionalität des Erlebens wirklich weiß"[11]). Je mehr Zuständlichkeiten der für den Erlebnisdrang disponierte Mensch durcheilt, um so intensiver erlebt er sich in seiner ihm eigenen Lebensmitte. Die Bedeutung des stets verschiedene und ungewöhnliche Eindrücke darbietenden Filmbandes wird in diesem Zusammenhange ohne weiteres einsichtig.

In den vorfilmischen Epochen waren es zunächst Mythen und Legenden, dann Erzählungen, die außerhalb des realen Geschehens das Aufnahmebedürfnis befriedigten[12]). In diesem frühen Stadium der Phantasietätigkeit kam es dem Menschen mehr auf Schilderung außergewöhnlicher Begebenheiten, nicht auf Einfallsreichtum und Abwechslung an; vielmehr fand der Zuhörer gerade Genüge daran, eine story des öfteren und vom gleichen Erzähler zu hören. Man denke an die orientalischen Märchenerzähler mit ihrem festen Bestand an Geschichten, an die Hindus, die das von ihnen auswendig gewußte Ramayana-Epos immer wieder gespannt auf der Bühne oder im Marionettentheater verfolgen, und nicht zuletzt an das Kind, das die vertrauten Einzelzüge eines Märchens begierig stets von neuem hören will. Daß diese Anspruchslosigkeit im Aufnehmen noch beim modernen Filmbesucher des Abendlandes zu finden ist, zeigt unser Beispiel des Hausburschen, der sich fünfmal den gleichen Film ansah.

In späteren Zeiten und mit fortschreitender Entwicklung wandelt sich diese ursprüngliche Genügsamkeit in das wachsende Bedürfnis nach Ab-

[10]) C. G. Jung, Psychologische Typen, 1921.
[11]) Ph. Lersch, Der Aufbau des Charakters, 1938, S. 143.
[12]) Vgl. die Arbeiten von O. Rank!

wechslung. Sich immer wieder in die gleiche außerordentliche Begebenheit zu versenken, befriedigt nicht mehr. Mit der Abneigung des Zuhörers oder Zuschauers gegen die Darstellung eines bekannten Ereignisses lockert sich auch der Zusammenhang des „Stoffes", wie es in gewissen Gemälden Pieter Breughels und seiner Nachfolger deutlich wird, in denen sich bereits eine filmische Sehweise anzukündigen scheint. Fast bis zum oberen Bildrand sind diese Gemälde mit den mannigfaltigsten Szenen des täglichen Lebens vollgefüllt. Wirklichkeitstreu wird das einzelne wiedergegeben, doch stehen Szenerie und Begebenheiten selten miteinander in inneren Beziehungen. Der Menge gefielen diese Bilder, die der Phantasie Anregung boten[13]). Man betrachtete die einzelnen Gruppen, die teilweise erregende Geschehnisse zeigten — Vollstreckung eines Todesurteils, am Pranger stehende Frau usw. — und malte sich wohl den weiteren Verlauf der angedeuteten Szene aus. Zuletzt verschwang der Blick, um auszuruhen, in der Weite der niederländischen Landschaft, die meist den Hintergrund dieser Bilder ausmachte.

Ähnliche Wirkung übt das heute vorherrschende drei- oder vierteilige Filmprogramm — Kulturfilm, Kurzfilm, Wochenschau und Hauptfilm — auf den Zuschauer aus. Ohne sich besonders darum bemühen zu müssen, wird er vom Rhythmus des Weltgeschehens gepackt. Die auftauchenden, häufig unter sich beziehungslosen Bilder führen ihn überallhin, wo sich Zeitgeschichte abspielt. Dazu muß er ein geweitetes Aufnahmebedürfnis haben; ein besinnliches Verweilen würde nicht etwa nur der charakterlichen Besonderheit der „introvertierten Intuitionstypus" (Jung)[14]) widerstreben, sondern ebenfalls der allgemeinen Eigenart eines heute weit verbreiteten Lebensgefühls. Auf den Mangel an Retrospektion im Erleben des Zuschauers während eines Filmablaufs weist auch Buckle hin[15]). Mit rasender Geschwindigkeit werden zweiundzwanzig bis achtundzwanzig Bilder des Zellhornstreifens in der Sekunde pausenlos anderthalb Stunden lang am Objektiv vorbeigerissen[16]); dieser Vorgang ist ein Gleichnis für das Drängende, Verharrungsunfähige eines großen Teils der heutigen Menschen. In diesem Sinne sagt Harms: „Der Film bringt das Motorische unserer Zeit vollendet zum Ausdruck[17])."

---

[13]) Vgl. das Sprichwörterbild Breughels im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum!

[14]) Siehe C. G. Jung, Psychologische Typen, 1921.

[15]) G. F. Buckle, The Mind and the Film, 1926, S. 14 ff.

[16]) Die romanischen und asiatischen Völker haben sich, ihrer Mentalität gemäß, gegen die Vergewaltigung ihres Erlebens gewehrt, indem sie durch längere Pausen den Filmablauf unterbrechen.

[17]) R. Harms, Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films, 1927.

6. Das Vorstellungsartige der Filmszenen

Die auf ein Endziel gerichtete Spannung der Handlung eines Dramas oder einer Erzählung wird im Film meist durch die Gespanntheit der einzelnen Szene ersetzt. Hierdurch ist es zu erklären, daß besondere Filmszenen — ein Gesicht oder eine Geste, eine Umgebung oder ein Vorgang — eindringlich im Zuschauer haften bleiben und sich so dem Charakter seiner inneren Vorstellung annähern, die auch auf einen Zustand und nicht auf den Fluß eines Handlungsgeschehens gerichtet ist. Eine Handlung ist überpersönlich, ihr starker Atem reißt den Zuschauer als Person mit, während die dem inneren Vorstellungsbild ähnliche Filmszene das Ich vergessen läßt. In der Bemerkung eines von uns befragten Zuschauers wird das Vorstellungsmäßige der einzelnen Filmszenen gekennzeichnet: „Im Theater ist die fortlaufende Handlung wesentlich. Der Film dagegen lebt in isolierten Vorstellungen; daher übersehen wir leichter Mängel der Filmhandlung."

Einige eigentümliche Ausdrucksmittel des Films unterstreichen die Ähnlichkeit des Filmbildes mit der inneren Vorstellung des Zuschauers. Da ist zunächst die Blende. „Auf- und Abblenden hat für mich seit jeher einen „psychisierenden" Charakter: nicht Dinge, sondern Vorstellungen entschwinden da, tauchen auf", lautet eine weitere Aussage aus unserem Material. Diesen introspektiven Einfluß der Blende auf das Erleben des Zuschauers behauptet auch C. F. Buckle, der ausführt, daß nach einem sinnvollen Abblenden das Unterbewußte die abgeblendete Szene fortspinnt, während der Zuschauer im bewußten Aufnehmen neue Gedankenbahnen einschlägt[18]). Ähnlich beschreibt eine Aussage den Vorgang: „Wie die Kamerabewegung ein Erleben des Raumes gibt, so das Abblenden ein Erleben der Zeit. Mit dem langsamen Verlöschen der Szene scheint eine lange Zeitspanne zu vergehen. Da in ihr nichts geschieht, trägt sie den Charakter ruhiger Stetigkeit. Sie schließt die vergangene Handlung ab und trägt schon die zukünftige in sich. Ich verhalte mich nachdenklich, betrachtend, überschaue gleichsam in einem Augenblick das Vergangene und habe eine Ahnung des Zukünftigen. Es ist ein Augenblick ruhiger Besinnung, den ich erlebe."

Ein weiteres filmisches Ausdrucksmittel ist das Übereinanderkopieren zweier Bildstreifen. Hier durchdringt gleichsam eine Vorstellung die andere; alles bleibt im Ungefähren. Der rasche Wechsel sich durchdringender Vorstellungen erklärt auch die Leichtigkeit, mit der man ein völlig heterogenes Filmprogramm aufnimmt. Empfindet man auch beim plötzlichen Übergang vom lustigen Kurzfilm zum ernsten Hauptfilm zuerst eine gewisse Atemlosigkeit, so steht man doch bald wieder im Banne

[18]) Buckle, The Mind and the Film, 1926, S. 33 ff.

der Eindrücke, die in ihrer Unmittelbarkeit unseren Vorstellungen gleichen. „Beim Übergang zum zweiten Film wurde ein starker Bruch erlebt", heißt es in einer Aussage, „aber dieser Bruch wurde überraschend schnell überwunden".

Im Unterschied zu den durch Blenden und Übereinanderkopieren erreichten Filmwirkungen, die dem Ineinanderverfließen der Vorstellungen gleichen, ist die Wirkung der Großaufnahme eine gegenteilige. Wenn wir uns auf eine Begegnung oder ein Ereignis klar zurückbesinnen können, so denken wir ebenfalls in „Großaufnahmen". Ein Kopf hebt sich vom hellen Viereck des Fensters ab, oder das eigentümliche Zusammenpressen von Lippen verläßt uns nicht. Auch vollziehen wir dabei gewisse Einstellungen, die den jeweiligen Perspektiven der Filmkamera ähnlich sind; so wenn sich die Erinnerung auf eine Einzelheit richtet, die uns in einer bestimmten Situation bedeutungsvoll wurde.

Durch die Großaufnahme wird die Einzelheit in einen eigenen Bereich gehoben. Dieser Bereich ist raum- und zeitlos, wie es unsere Vorstellungen sind. „Die Großaufnahme isoliert nicht nur, sie hebt den Gegenstand überhaupt aus dem Raum heraus. Das Bild, das nicht mehr raumgebunden ist, ist auch nicht zeitgebunden. In dieser eigenen, geistigen Dimension der Großaufnahme wird das Bild wandelbar wie der Gedanke"[19])[20]).

Als Erziehungsmittel zur klar geprägten inneren Vorstellung besitzt der Film eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Erlebnisfähigkeit verbindet sich meist mit einer durchgestalteten Vorstellungskraft. Diese ist in der raschen Eindrucksfolge des heutigen Lebens vielfach diffus geworden; der Mensch verlor die seelische Macht über das Geschehen. Das Filmbild arbeitet dieser bedenklichen Entwicklung gewissermaßen entgegen. Folgende Aussage läßt den Einfluß der Großaufnahme auf das Vorstellungsbedürfnis des Zuschauers erkennen: „Nach Großaufnahmen bin ich oft von den Normalaufnahmen enttäuscht. Man sieht überscharf hin und bedauert die Detailarmut oder Verschwommenheit. Man wird durch Großaufnahmen erstaunlich rasch anspruchsvoll."

Die neue Erziehung zum Sehen, die schon des öfteren als eine dem Film wesenseigentümliche Wirkung auf den Zuschauer bezeichnet wurde, beschränkt sich nicht nur auf die Intensität. Wie die innere Vorstellung ständig den Standpunkt wechseln und um den Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit kreisen kann, so tastet sich auch das Objektiv der Filmkamera

[19]) Balazs, Geist des Films, 1930, S. 65.

[20]) Auffallend ähnlich ist Hegels Bestimmung des Vorstellungsbildes in der „Encyklopedie": „Das Bild hat nicht mehr die vollständige Bestimmtheit, welche die Anschauung hat und ist willkürlich oder zufällig, überhaupt isoliert von dem äußerlichen Orte, Zeit und dem unmittelbaren Zusammenhang, in dem sie stand."





von den verschiedensten Seiten an das Objekt heran. Ebenso steigert die Konzentration auf das rein Bildhafte, wie wir sie oft in französischen Filmen bemerken, die Vorstellungskraft des Zuschauers. Alltagserscheinungen und -handlungen verklären sich in der ästhetischen Betrachtung; wie in den Romanen Flaubert's sieht der Zuschauer auf der Filmleinwand die banale Wirklichkeit als optisch reizvolles Gefüge. „Der Film erzieht mich zum Sehen dadurch, daß er mir die Dinge näher rückt, sie mir in einer neuen Kombination zeigt", sagt ein Zuschauer aus; „das Abendessen in der Kutscherstube im Film „Eifersucht" wirkt wie ein Bild von Rembrandt: das schimmernde Haar der Männer und der gedeckte Tisch, vom dunklen Raum umhüllt".

Manche Filmregisseure verzichten auch in dramatischen Szenen nicht auf eine malerische Detaillierung und wecken dadurch ein eigenartig gespanntes Erleben im Betrachter, das im besten Sinne filmisch ist. Zu dem erwähnten Film „Eifersucht" heißt eine Bemerkung: „Die Frauenhände wirken wie eine Dürer-Zeichnung. Außerdem befinden wir uns aber noch in einer Gerichtsverhandlung. In der Ferne hört man die Stimme des Anwaltes: ‚War es Mord oder Totschlag?'." Das betrachtende Verweilen auf diesen Händen vollzieht sich also vor einem schicksalsschweren Hintergrund. Kaum eine andere künstlerische Ausdrucksweise würde ein Simultanerlebnis gleicherweise sinnfällig auslösen können. Ein Erzähler etwa, dem eine Durchdringung ästhetischen Betrachtens und dramatischen Miterlebens vorschwebte, würde lediglich ein Nacheinander geben können. Hingegen kommt im Film das Sein einer stillen Schönheit in gespannter Umgebung unmittelbar zur Geltung. Es berührt uns seltsam wie jenes Verhalten des jungen Stendhal, von dem erzählt wird, daß er während der Schlacht von Waterloo, auf einem durchaus nicht kugelsicheren Hügel neben den Offizieren stehend, in die Betrachtung eines flammenden Sonnenunterganges versunken war.

Ebenso ausgesprochen filmisch ist der Dialog, in dessen Hintergründe der Bildvorgang blicken läßt. Auf der Bühne ist der Dialog geistige Aussage, weniger unmittelbarer Ausdruck. Der filmische Dialog dagegen verhüllt oft, was die Miene verrät. Ein gutes Beispiel dafür, wie der Film die Hintergründe mitgeben kann, zeigt wiederum „Eifersucht". Ein Gespräch unter drei Menschen in einer Kutsche läßt die Atmosphäre des Gefängnisses, aus dem der eine Gesprächspartner kommt, mitschwingen und erfüllt den winzigen Raum der Kutsche mit unerträglicher Spannung.

Aus der Ähnlichkeit der visuell-akustischen Vorstellung mit dem Filmerleben ist es verständlich, daß sich auf der Bildleinwand sachliche und seelische Vorgänge vermischen können, ohne sich zu stören. Arbeitsvorgänge mit ihren Geräuschen stehen neben der Darbietung feinster seelischer Reaktionen. In entsprechender Weise formt der mit Hilfe des Objektivs

nach subtilen Zügen des menschlichen Ausdrucks fahndende Filmregisseur aus unzähligen äußeren Einzelheiten ein ganzheitliches Bild des Lebens; er setzt die Tageswirklichkeit, die sein „Stoff" bleibt, in Bilder um, die sich den inneren Vorstellungen von Millionen Kinobesuchern annähern. Das die intellektuelle Neugier erregende Kontinuum einer Handlung oder geistigen Entwicklung bleibt im Film daher meist sekundär. Die Filmwelt ist ja auch keine eigentlich „andere", d. h. keine kultisch-festliche oder „höhere" Welt, wie sie im Theater noch spürbar wird. Wie bei einer Reise bleibt der Betrachter in der unmittelbaren Wirklichkeit. Daher rührt auch die eigentümliche Einsamkeit des Kinobesuchers, die man gegenüber dem Theaterbesucher, der „mit der Last und der Verantwortung seiner Persönlichkeit beladen ist"[21]), hervorgehoben hat. Im Kino bin ich irgendwie allein. Gibt es eine „Gemeinschaft" von Filmbesuchern? Kaum in dem Sinne, wie es eine Theatergemeinde gibt. Im Theater bleibe ich Person, wie auch die anderen Personen bleiben; als solche suche ich mit dem „Höheren" der Spielhandlung des Dramas in „Kommunikation" zu treten. Im Kino bin ich dagegen gleichsam anonym anwesend, denn ich überlasse mich Bildern, die sowohl meiner Vorstellung als auch der anderer gleichen und daher einer mehr kollektiven Erlebensart entsprechen.

[21]) C. Wesse, Großmacht-Film, 1928.





Die Überwindung des Barock in der deutschen Lyrik

Von

Erich Trunz

Die Frage nach der Überwindung des Barock in der deutschen Dichtung fragt zugleich danach, in welcher Gestalt und an welcher Stelle zum letzten Mal das Barock sich voll verwirklichte, und danach, welche Kräfte es waren, die dann das Barock überwanden und eine neue Zeit — die Goethezeit — heraufführten. Wir können heute die Goethezeit in ihrem Wesen, ihrer Entwicklung und also auch in ihren ersten Anfängen uns deshalb besonders deutlich machen, weil wir selbst bereits von ihr Abstand gewinnen und die Empfindung haben, im Beginn einer neuen Entwicklung zu stehen. Das Gesamtgefüge ihrer Kultur war stärker auf das Subjektive und das Abstrakt-Idealistische hin aufgebaut als das der heutigen. Und doch verbindet uns vieles mit ihr, zumal das Bild des Menschen, der immer ein in die Grenzen seiner Art geschränkter, tragisch begrenzter, immer nur der auf seinem Wege Strebende bleibt, und das Bild der Kunst, die als eine nach innerem Gesetz wachsende Schöpfung aufgefaßt wird. Und diese verbindenden Züge treten gerade dann hervor, wenn wir zum Vergleich als drittes das Barock ins Auge fassen mit seinem Glauben an ein Weltsystem, an die Autorität eines geoffenbarten Heils und klassischer Vorbilder, an die absolute Erkennbarkeit der Dinge, an lehrbare Regeln der Kunst. In diesen Zügen scheint es nahe Verwandtschaft mit dem Mittelalter zu besitzen. Und da es entscheidende Wesenszüge sind, wird somit das Barock zur letzten Phase einer weit größeren älteren Zeitspanne, die Goethezeit aber zur ersten Phase einer nun beginnenden neuen, und die Wende zwischen beiden wird zum Beginn der Neuzeit schlechthin.

Nun ist zwar die geschichtliche Entwicklung selbst unentwegt im Fluß und kennt keine Grenzen. Aber das kulturelle Leben erreicht von Zeit zu Zeit Ausprägungen, die sich von anderen ebenso großen und reinen Leistungen anderer Zeiten wesenhaft unterscheiden, etwa in der Kultur der Karolingerzeit, der Stauferzeit, des Barock, der Goethezeit. Und wo

man Mittelpunkte oder Höhepunkte sieht, muß man auch nach der Reichweite fragen, nach Anfang und Ausklang.

Fragen wir, wo in der deutschen Dichtung das Neuzeitliche begann, so müssen wir zunächst das ins Auge fassen, was das Nicht-Neuzeitliche war, müssen also auf den Höhepunkt der mittelalterlichen Kultur zurückblicken. Die höfische Kunst der Stauferzeit war eine Kunst des Typischen, ein Dichten in festen strengen Formen, in welche der Dichter sich hineinstellte. Er empfand sie nicht als Fessel. In den Ordnungen einer starken Kultur zu stehn und sie mit zu erstellen, ist volles Leben und ist mehr Entfaltung als Widerstand. Der Minnesang war keine Bekenntnisdichtung. Als diese Welt im 14. und 15. Jahrhundert zu Ende ging, entfalteten sich die großen bürgerlichen Gattungen, Kirchenlied und geistliches Volksschauspiel, Narrensatire, Meistergesang und Prosavolksbuch, und sie erreichten im 16. Jahrhundert ihre Blütezeit. Narrenspiegel und Totentänze waren Dichtungen des ständischen Gedankens, einer Welt also, die vor und über allem Hier und Jetzt stand, der Universalia und nicht der Realia. Der Meistergesang war lehrbar und lernbar. Von den Besten der Zeit, von Sachs, Wickram, Fischart, wissen wir Leben und Werk, doch unterscheiden sie sich im Wesen kaum von den namenlosen Verfassern der Volksbücher und Volksspiele, die vor ihnen waren. Sie haben nichts von den individuellen und virtuosen Künstlern der gleichzeitigen italienischen Renaissance. Schwerlich kann man dieses Schrifttum also neuzeitlich nennen. Gleichzeitig entfaltet sich in Deutschland die neulateinische Dichtung der Humanisten. Doch auch sie ändert das Bild nicht wesentlich. Es ist Dichtung nach festen Gesetzen, gebunden an die Vorschriften der Poetik. Die dünne Schicht der Gelehrten in ganz Europa hatte eine aus Büchern erlesene und erlernte Welt literarischen Lebens sich erarbeitet. Aus den als unbedingtes Vorbild geltenden Alten und aus der Dichtung Petrarkas und seiner Nachfolger war eklektisch ein geschlossener Kreis von Motiven zusammengetreten: Frauenpreis, vergebliches Werben und Todessehnsucht, Liebesabsage und Amorschelte usw.; und ebenso war eine feste Formensprache entstanden, blumig, bildlich, reich an spitzen Gegensätzen und wortreichen Übersteigerungen. War der Minnesang die erste Typisierung der Lyrik, so war dieses die zweite. Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts dichten die Gelehrten nicht mehr lateinisch, sondern meist deutsch, aber in Geist und Stil wollen sie nichts vom Bisherigen preisgeben. Das Ergebnis dieses Bestrebens ist die Dichtung, welche wir barock nennen. Stets von der Lehre, nicht vom Leben ausgehend, bleibt sie gelehrt, allegorisch, rhetorisch. Formen und Inhalte werden von Geschlecht zu Geschlecht weitergegeben. Auch das also ist noch nicht Neuzeit zu nennen.



Und dann kommt wieder eine Wende, seit 1700; zunächst durch Günther, vollends dann durch Klopstock. Jetzt will man Unmittelbarkeit, Natürlichkeit, persönliche Echtheit. Man gestaltet das Einmalige, Erlebte, Gesehene. Im Gedicht verschmelzen der Gegenstand und die dichterische Seele. Der Dichter des Mittelalters und genau so der des Barock blickte von der Sache sogleich auf zu Gott und seiner großen Weltordnung der Idealtypen, die er gesetzt. Er fragte sogleich, welchem Stande das Geschaute angehöre, denn ständisch geordnet war alles, Mann und Frau, Freud und Leid, Hoch und Niedrig. Und weil er nicht auf das einmalige irdisch Vergängliche zielte, sondern auf diese Ordnung ewiger Gesetztheiten, haben wir die Dichtung des Typischen und Allgemeinen, das strenge Weitergeben von Inhalten und Formen. Das ändert sich seit 1700. Der Dichter blickt seinen Gegenstand unmittelbar an. Dieser ist das einzige ihm Gegebene, weist aber über sich hinaus, sofern der Mensch ihn richtig anschaut. Denn auf den Menschen kommt es an. Ihn, sein Wesen, soll das Gedicht aussagen. Echtheit, Unmittelbarkeit dieser Art läßt sich aber nicht als Lehre, sondern nur als Haltung weitergeben, darum hören die Lehrbücher der Dichtung, die Poetiken, jetzt auf, und es bleibt als Bindendes nur das Übergehen der großen Vorbilder ins Nachbild.

Diese Schwelle nach 1700 ist noch für uns heute deutlich spürbar, denn was seither geschrieben ist, erscheint uns meist als Dichtung einer uns nahen Welt, was davor liegt, erscheint uns meist fremd. Wer heute Gedichte des Barock aufschlägt, findet ihre Sprache schwülstig und übertrieben — aber so haben es die Dichter nicht gemeint; und manches mutet ihn komisch an, was doch durchaus ernst gedacht war. Nur ab und zu klingen einige Zeilen wie aus unseren Gedanken und Gefühlen geschrieben. Aber sind es die unseren? Es wäre falsch, ihre Wörter wie Wörter unserer Sprache zu werten, ebenso falsch wie beim Minnesang. Die Zeit der Romantik sah in diesem süße Liebesschwärmerei, naive Menschen in Waldeinsamkeit, und erst allmählich lernte man, daß das Wort Minne um 1200 anderes besagte als um 1800, daß es eine Welt anderer Gefühle war, nach festen und strengen Gesetzen geordnet. Sie zu erschließen, wurde Aufgabe der Wissenschaft, die überall da, wo der Zugang nicht ohne weiteres offen ist, besondere Aufgaben hat. Und ähnlich wie mit der ritterlich-höfischen Dichtung ist es mit der meistersingerlichen des Bürgertums und ist es noch mit der gelehrten Dichtung des Barock, auch wenn es nun — äußerlich gesehen — unsere Sprache, Neuhochdeutsch, ist. Wir müssen zu dieser Kunst erst den Zugang finden.

Um die Wesenszüge der letzten noch nicht neuzeitlichen Zeitspanne des Schrifttums — der Barockdichtung — zu kennzeichnen, wähle ich

ein Gedicht von Andreas Gryphius und versuche, es Strophe für Strophe kurz auszulegen.

An die sternen.

Ihr lichter, die ich nicht auf erden satt kan schauen,
Ihr fackeln, die ihr nacht und schwartze wolcken trennt,
Als diamante spielt und ohn auffhören brennt;
Ihr blumen, die ihr schmückt des großen himmels auen;

Ihr wächter, die, als Gott die welt auff-wollte-bauen,
Sein wort, die weisheit selbst, mit rechten namen nennt,
Die Gott allein recht misst, die Gott allein recht kennt,
(Wir blinden sterblichen! was wollen wir uns trauen!)

Ihr bürgen meiner lust! wie manche schöne nacht
Hab ich, in dem ich euch betrachtete, gewacht?
Herolden dieser Zeit! wenn wird es doch geschehen,

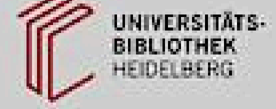
Dass ich, der eurer nicht allhier vergessen kan,
Euch, derer Liebe mir steckt hertz und geister an,
Von andern sorgen frey werd unter mir besehen?

Der Titel „An die sternen" gibt das Thema. Das Gedicht selbst beginnt mit einer Anrede. Dieses „Ihr" als Anrede wiederholt sich mehrmals, es zielt von Anbeginn immer wieder auf den Gegenstand. Die Sterne werden nicht unmittelbar genannt, sondern im Bild, im Vergleich: „Ihr Lichter". Völlig gleichlaufend folgen später die gleichfalls bildlich umschreibenden Anreden „Ihr Fackeln", „Ihr Blumen", und jedesmal folgt ein Relativsatz, syntaktisch und rhythmisch völlig entsprechend gebaut. Der erste bringt die Beziehung des Dichters zu den Sternen — „die ich nicht auf Erden satt kann schauen" —, aber weiterhin ist dann vom Menschen nicht mehr die Rede, sondern nur von den Sternen selbst, die unaufhörlich glänzen zwischen Nachthimmel und dunklen Wolken; aber offenbar wird auf das Anschaulichmachen dieses Optischen wenig Wert gelegt, das zeigt sowohl die Zeile mit dem Bilde der Diamanten wie zumal die mit dem der Blumen. Es kommt viel mehr an auf die Erlesenheit der Sprache. Für seinen Gegenstand, das Hohe, Große, wählt der Dichter hohe, edle Worte, die ausgesuchtesten Bilder: Fackeln, Diamante, Blumen. Was er fühlt, die Großartigkeit des Sternenhimmels, gibt er nicht wieder, indem er sein Gefühl bringt — nur der Einleitungssatz spricht kurz davon — sondern indem er den Gegenstand, die Sterne selbst, preisend verherrlicht. Ein Bild folgt dem andern, offenbar kann ihm keins genugtun. So entsteht die Häufung. Vier Langzeilen sind schon gefüllt, die erste Zeilengruppe des Sonetts ist beendet, aber noch ist es kein Satz, nur Anrufe sind es, noch ist kein Zeitwort da, die Anrufe gehn weiter, und eben dadurch kommt in sie das Leidenschaftliche, Gespannte, Vor-



wärtsdrängende, weil alles Gesagte noch nicht genug ist und überboten werden muß. „Ihr Wächter . . .“ Der Bau der Zeile bleibt wie bisher, aber der Bildbereich wandelt sich und verläßt das Schaubare vollends. Die Sterne sind von Gott, als er die Welt aufbauen wollte, hingestellt, indem er sie „mit rechten Namen“ nannte. Der „rechte Name“ ist das göttliche Wort, welches das Ding seinsmäßig richtig nennt und es durch das Nennen — das „Fiat“, wie Böhme sagte, — ins Sein ruft. Von diesem „rechten Namen“ einen Hauch zu erfahren, war die große Sehnsucht des Barock, von keinem inniger durchlebt als von Jakob Böhme. Alles menschliche Nennen ist unzulänglich, in jeder Sprache anders. Während Gott die Sterne „allein recht mißt“, „allein recht kennt“, ist alle menschliche Wissenschaft nur Stückwerk — „Wir blinden Sterblichen! Was wollen wir uns trauen!“ —. Die zweite Zeilengruppe ist beendet, und immer noch fährt das Gedicht fort im Anruf: „Ihr Bürgen meiner Lust . . .“ Die Sterne sind dem Dichter Bürgen dafür, daß seine Lust auf Erden nie vergeht und hinüberführt in ein Jenseits, denn es ist eine Lust am Göttlichen. Nun endlich werden die gehäuften Anrufe gerundet zum Satz, und zugleich kehrt das Gedicht zurück zum Menschen. Viel liegt in diesem kurzen Ausruf „Wie manche schöne Nacht hab ich, indem ich euch betrachtete, gewacht?“, und doch: Wie sachlich ist das gesagt, fast schamhaft ist alles Gefühlshafte in etwas Gegenständliches gewandelt. Der Satz ist beendet, zugleich ist ein Reimpaar geschlossen, es tritt eine Pause ein. Aber wir stehn noch innerhalb der dritten Zeilengruppe. Und nun setzt das Gedicht nochmals zu einem letzten kühnen Bild, einer neuen Anrede ein: „Herolden dieser Zeit . . .“ Die Sterne sind dieser unserer Zeitlichkeit Herolde des Ewigen. Darum ergreift die Liebe zu ihnen das Herz und das ganze Denken des Menschen. Und diese Liebe zum Göttlichen zieht ihn empor, sodaß das Gedicht in die zuversichtliche Sehnsucht ausklingt, Gott werde die Seele zu sich nehmen in seinen Himmel, der über den Sternen liegt. So folgt jedesmal, von den Sternen ausgehend, auf den Gedanken der irdischen Nichtigkeit des Menschen — er weiß nie das „rechte Wort“ — der Gedanke der himmlischen Zuversicht — er versteht den emblematischen Sinn der „Herolde“ —, aber weil diese Zuversicht kein stolzes Wissen ist, sondern umgrübelte Verheißung, und weil sie das Schwerste, den Tod, in sich birgt, folgt dieser Gedanke abklingend nur in Form einer Frage.

Durch das ganze Gedicht hindurch herrschen die gleichen Stilmittel: Erlesenheit der Wortwahl, welche edle Bilder sucht — Fackeln, Diamante, Blumen —, und Häufung solcher Bilder. Häufung auch der Anrufe: sie richten sich immer wieder unmittelbar auf den Gegenstand, alles andere wird untergeordnet in Nebensätze. Durch die genauen Parallelen in Satzbau und Klang wird das jedesmal Gleiche betont und feierlich, ja anbe-





tend angesprochen. Kein Bild kann dem Dichter genugtun, und so spannt ein langer Atem weite Satzgebilde zusammen und hebt die Stimme leidenschaftlich, je länger der Anruf dauert. Durch diese Häufung und Steigerung, durch dieses weite Spannen, dieses Ringen um edelste Wörter spricht sich die Ergriffenheit des Dichters mittelbar aus. Von seinem Seelenzustand selbst, von seinen Stimmungen spricht er sehr wenig. Anderseits gibt er aber auch kein Naturbild: das wirklich Malende in dem ganzen Gedicht ist sehr geringfügig; er spricht auch nicht von einer bestimmten Sternennacht. Er richtet sein Gedicht vielmehr ganz allgemein „An die Sternen", und sein Wollen ist, das Wesen der Sterne preisend und anbetend auszusagen, ihr zeitloses Sein und ihre Bedeutung für das irdische Geschöpf schlechthin. Und dieses besondere Wollen hat hier — so wird man zugeben, wenn man einmal in diese Sprache sich hineingehört hat — seine ihm gemäße Form und sein künstlerisches Gelingen gefunden.

Das ist die Sprache des Barock. Halten wir dagegen ein thematisch ähnliches Gedicht der Goethezeit, Goethes Lied „An den Mond".

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz;

Breitest über mein Gefild
Lindernd deinen Blick,
Wie des Freundes Auge mild
Über mein Geschick...

Hier ist es ein einmaliges Erlebnis, eine bestimmte Nacht. Sie „löst die Seele" — „endlich einmal", d. h. es geschah bisher nicht, auch wenn schon oft der Mond das Tal füllte, wie er es heute „wieder" tut —, ein Erleben, einmalig und besonders. Und ebenso ist es mit der Landschaft. Hier, in diesem Gedicht, empfinden, ja sehen wir Mondenglanz, Nebel, Fluß und Gebüsch, hören das Rauschen des Wassers, fühlen — aus der Symbolik der Laute und Rhythmen — die weiche Luft der Nacht. Die Natur wird also in ihrer Besonderheit gestaltet und anschaulich gemacht —ein Ziel, das Gryphius nicht hatte. Seine Natur war allgemeine Natur. Sie war Sinnbild eines jenseitigen Reichs. Dieser Zusammenhang von Gott und Natur wurde von ihm aufgezeigt. Insofern ist sein Sonett mehr ein religiöses Gedicht als ein Naturgedicht. Aber auch bei Goethe fehlt hier das Religiöse nicht. Doch es ist nur als Gefühl da, als tiefes Offensein für die Schönheit der Natur, als Gefühl eines Gehaltenseins durch eine höhere Macht, als Gefühl menschlicher Endlichkeit und Bedingtheit zwischen unentwirrbaren großen Kräften des Lebens, zu deren Sinnbildern die





ewige Bewegung des Flusses, die ahnungsvolle Weite der nächtlichen Landschaft werden. Während bei Gryphius die Natur als etwas sachlich Gegebenes in Abstand bleibt, ist es bei Goethe die Landschaft des Menschen, die Landschaft seiner Seele: „mein Gefild", sein „lieber Fluß". Er kann den Fluß ansprechen und dieser kann ihm Melodien eingeben. Er steht nicht vor der Natur wie Gryphius, sondern in ihr. Und das, was der nächtliche Anblick in ihm auslöst, ist nicht eine Folge von Gedanken, sondern von Gefühlen:

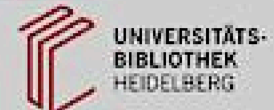
Jeden Nachklang fühlt mein Herz
Froh- und trüber Zeit,
Wandle zwischen Freud' und Schmerz
In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluß!
Nimmer werd' ich froh:
So verrauschte Scherz und Kuß,
Und die Treue so...

Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu!...

Das Gedicht als künstlerische Ganzheit — und als solche muß es in diesem Zusammenhange betrachtet werden, sodaß die Entstehungsgeschichte und auch die Tatsache, daß es Rollenlyrik ist, hier unbeachtet bleiben können — zeigt einen lebhaften Wechsel der Motive. Er erklärt sich daraus, daß die Goethesche Unmittelbarkeit eine Folge der Gedanken und Gefühle will, wie sie ungewollt aus dem Herzen aufsteigen: Auf das Ausblicken auf Fluß und Tal folgt die Erinnerung an frohe und trübe Zeit, an verrauschtes Glück; eine neue Wendung sucht Trost in der Natur, die immer standhält, in Winter und Frühling; es kommt der Gedanke an den einzigen Halt, der außer der Natur bleibt, den verstehenden geliebten Menschen; und schließlich ein Sich-Hineinstellen in die unbegreiflichen Schicksalsmächte, labyrinthisch innen und außen. — Immer schlingen sich hier Mensch und Landschaft ineinander. Ist es sein Gefühl, das der Mensch in die Landschaft legt, oder ist es ihre Macht, die seine Seele löst? Es ist beides, und es ist eine einmalige Stunde, in der dieses Zusammenfließen so möglich ist, darum eben ist es die Landschaft seiner Seele. Und eben diese untrennbare Einheit von Innen und Außen will das Gedicht aussprechen, das —

... Was, von Menschen nicht gewußt,
Oder nicht bedacht,
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.





Von dem Labyrinth der Brust sprach Gryphius nicht. Sein Gedicht zielte auf die Sache, die Sterne. Goethes Gedicht spricht vom Menschen, auch wo es von Natur spricht. Es gestaltet Empfindungen, wie ein Mensch sie hat oder haben kann. Gryphius dagegen gab Empfindungen, wie ein Mensch sie haben soll. Er hob aus einer Gedanken- und Gefühlsfolge nur ein Motiv heraus und gab ihm Form. Darum zeigt sein Gedicht Abstand, das Goethes dagegen Unmittelbarkeit, jenes filtriert ein Erlebnis zu einem beabsichtigten reinen Motiv, dieses bringt das Erlebnis als solches, psychologisch echt, so wie es war oder wie es sein könnte (was im Sinne künstlerischer Wahrheit aufs gleiche herauskommt). Die Goethesche Einheit von Innen und Außen bedingt, daß es für das Erlebnis nur eine einzige eben ihm gemäße Sprache geben kann. Gryphius, der sein Thema als etwas Sachliches nimmt, kann den Gegenstand mit ehrendem, schmückendem Wort umgeben, kann die Vergleiche häufen und könnte auch andere Bilder wählen, sofern sie nur zu dem Gegenstand passen. Hier zeigt sich das Rational-Kompositorische des Barock. Es bleibt eine Zweiheit: Der gemeinte Gegenstand — die Sterne — und das dichterische Bild — Fackeln, Diamante, Blumen. Bei Goethe gibt es solche Zweiheit nicht. Es gibt nur die Einheit von Ich und Welt, die zu gestalten das ganze Gedicht bestrebt ist, es ist das gleiche Rauschen und Raunen, das die Nacht durchzieht und das im Herzen labyrinthisch lebt und darum die Motivfolge des Gedichts als stetes Verschmelzen beider Bereiche bedingt. Denn Welt ist nur die dem Menschen gegebene Welt, endlich und bedingt. Für diese seine Welt aber gibt es nur eine und keine andere Form. Daß der künstlerische Wortleib zugleich Geist, daß er also symbolisch sei, ist Gnade des großen Schöpfers. Das Wort soll passen — aber nicht schlechthin zur Sache wie im Barock, sondern zu dieser seiner Welt, soll organisch echt sein in diesem Sinne. Das ist die Sprache der Goethezeit.

Was sich dem wissenschaftlichen Betrachter aus Hunderten von Beispielen allmählich ergibt, einige allgemeine Grundzüge der Dichtung des Barock und der Goethezeit, das kann beispielhaft bereits an Hand dieser zwei Gedichte angedeutet werden.

Das Gedicht der Goethezeit geht vom Menschen aus, das des Barock von der Sache. Goethe gestaltet das seelische Leben als solches. Bei Gryphius spricht es sich nur mittelbar aus durch das ergreifende Bemühen, mit dem er für den Gegenstand das edelste Wort zu finden sucht. Der Gegenstand wird gereinigt von allem Zufälligen, Einmaligen, Subjektiv-Beschränkten, und nun wird das reine Motiv — die Sterne als Mahnbild des Ewigen — zur gesetzten Aufgabe, der Dichter ist nur der Ausführende. Bei Goethe dagegen ist gerade das Einmalige, Besondere,



Subjektive gewollt und verleiht dem Werk seine Echtheit. Gryphius unterdrückt dieses als das Gleichgültige und filtriert es zum reinen Motiv als dem Vorbildlichen. Sein Werk ist daher in weit höherem Maße ein öffentliches. Bei Goethe richtet sich das Verantwortungsbewußtsein auf die Beziehung von Erlebnis und Ausdruck, bei Gryphius auf die von Motiv und Leser. Sein Gedicht hat einen allgemeinen Inhalt und geht wenig ins Gegenständlich-Besondere. Das Gedicht Goethes hat einen bestimmten einmaligen Inhalt, dieses Einmalige aber deutet auf ein Allgemeines, und insofern wird es symbolisch. Im Gedicht der Goethezeit ist die Sprache einmalig-notwendiger Ausdruck persönlichen Seins, im Gedicht des Barock richtige Darstellung und passender Schmuck für ein sachlich gefaßtes Thema. Darum kann das Barockgedicht auch Stilmittel benutzen, wie die Poetik sie vorschreibt, in diesem Fall erlesene Bilder und preisende Anrufe. Diese Art der Sprache bezeichnen wir als rhetorisch. Sie ist uns heute in der Dichtung im allgemeinen fremd. Daß man damals so schrieb, hatte seinen letzten Grund in dem religiösen Weltbild einer großen hierarchisch gestaffelten Ordnung, eines Stufenbaus auch aller Wissenschaften und Künste. Innerhalb dieser Ordnung gibt es auch eine Ordnung des Worts, und diese lehrt die Poetik. Sie ist als objektive Ordnung da, der Mensch muß sie nur erforschen und lernen. Dementsprechend trennt das Barockgedicht Gegenstand und Wort — res et verbum, wie die Poetiken sagen —, in diesem Falle bei Gryphius: Der Gegenstand sind die Sterne, und die Wörter dafür als das Menschliche, Unzulängliche, werden immer neu gesucht: Fackeln, Diamante, Blumen... Anders bei Goethe. Der barocke Glaube, es gäbe objektive, letztlich aus Gott sich herleitende Regeln der Künste, ist zusammengefallen; Richtigkeit gibt es nur als subjektive Echtheit. Und darum ist das Gedicht eine Einheit, Wort und Sache sind eins, und es ist eben das Wesen der Kunst, solche Verdichtung zu sein. Dieses Verschmelzen kennzeichnet das Symbol, jene Zweischichtigkeit dagegen die Allegorie. Wollte man die Gegensätze schlagwortmäßig zuspitzen, so könnte man sagen, die Dichtung des Barock sei allegorisch, die der Goethezeit symbolisch, jene sachgebunden-rhetorisch, diese ichgebunden-ausdruckhaft, jene bezogen auf das Allgemeine, diese auf das Einmalige, Unmittelbare.

Hat man einmal die Unterschiede des Stils da, wo sie voll ausgebildet sind, ins Auge gefaßt, so kann man weiterfragen, wo nun zum ersten Mal die Anfänge des Neuen sich ankündigen. Sie finden sich — immer ist es bei geistigen Strömungen so — als vereinzelte Erscheinungen in einer Zeit, als der alte Stil in voller Breite noch überall in Geltung ist; also im Zeitalter des Barock selbst. Aber in allen Gattungen beginnen sie bereits keimhaft hervorzutreten.

Die Gattung, welche dem Barock als die bedeutsamste galt, war die religiöse Dichtung. Religiöse Dichtung ist damals kirchliche Dichtung. Sie ist für jeden Gläubigen da, insofern ist sie öffentlich und kultisch. Darum spricht sie in erster Linie von den Zusammenhängen der christlichen Gedankenwelt, von Sünde, Kreuzestod und Erlösung, von Glaube, Gnade und Rechtfertigung und stellt die heiligen Gestalten — bei den Katholiken noch mehr als bei den Protestanten — in den Vordergrund. Das Lied Paul Gerhardts „An das leydende Angesicht Jesu Christi" beginnt:

O Häupt voll blut und wunden,
Voll schmertz unnd voller hon!
O häupt, zu spott gebunden
Mit einer dornen kron!

O häupt, sonst schön gezieret
Mit höchster ehr und zier,
Itzt aber hoch schimpfiret!
Gegrüsset seyst du mir.

Diese Strophe spricht nicht von den Gefühlen des Anbetenden, sie spricht von dem Angebeteten selbst. Wie in Gryphius' Sternen-Gedicht spricht sich das Empfinden des Menschen nur mittelbar aus durch das Bemühen, in feierlichem Rhythmus unter stets erneuter Anrede in sinnenkräftigen Worten das Angebetete zu preisen. Die Darstellung des dornengekrönten Hauptes erinnert an die in der Kirche hängenden Andachtsbilder. Auch sie sind öffentlich, kultisch, und bleiben ein Gegenüber. Die Beziehung zu dem Anbetenden tritt hier nur als Formel hinzu: „Gegrüßet seist du mir". Das kann ein jeder sprechen, es ist die unpersönlichste Form der Ich-Beziehung. Paul Gerhardt war Protestant. Doch erinnert das Öffentliche, auf den Gegenstand Zielende und Sinnenprächtige dieses Gedichts an die kirchliche Kunst des Mittelalters. Die Zusammenhänge lassen sich in diesem Fall nicht nur allgemein aufzeigen, sondern auch im einzelnen, handelt es sich doch um eine Umdichtung des aus dem 12. Jahrhundert stammenden Hymnus „Salve caput cruentatum". Das Mittelalter hatte den Stil des Kirchenliedes und hatte seine großen Themen festgesetzt, die Anbetung des Heilands, Kreuz und Erlösung, die christlichen Feste usw. Die Reformation hat diesen Bereich stellenweise verengert, anderswo erweitert, indem z. B. die Lehr- und Bekenntnislieder größeren Raum erhielten, aber sie hat das Kirchenlied seinem Wesen nach nicht verändert. Denn innerhalb des Kreises dieser Gegenstände, die durch die Heilsordnung gegebene und also völlig objektive Themen sind, wird nicht neugebildet, sondern nur weitergebildet. Von diesen festen Themen geht der Dichter aus, er findet das Wort für den Gemeindegesang, nicht als Ausdruck seines besonderen Ich. Ihn trägt



und verpflichtet diese festgefügte Welt bis in den Wortlaut hinein. Nun hatte freilich Luther den Menschen statt an die Kirche an Christus gewiesen und hatte die Kirche statt zur Verwalterin des Heils nur zu dessen Verkünderin gemacht. Aber der religiöse Individualismus, der darin liegt, daß hier die Seele unmittelbar vor Gott gestellt wurde, war dadurch ausgeglichen, daß das Entscheidende in diesem Verhältnis nicht der Zustand der Einzelseele ist, sondern die Erlösungstat Christi, der für alle Menschen stellvertretend starb. So bleibt das Wesentliche doch das objektive Heilsgeschehen, nicht das subjektive Vermögen, Göttliches zu erkennen; jenes aber ist das allen Gemeinsame, und die an das Gemeinsame Glaubenden sind die Gemeinde. Darum finden wir in der Kirchenlieddichtung des 16. und 17. Jahrhunderts zwar durchaus das Ich, aber stets und ohne Ausnahme ein allgemeines Ich jedes Gemeindeglieds, nicht des einmaligen Menschen.

Wann ich einmal sol scheiden,
So scheide nicht von mir.
Wann ich den tod sol leiden,
So tritt du dann herfür.

Wann mir am allerbängsten
Wird ümb das hertze seyn,
So reiß mich aus den ängsten
Krafft deiner angst und pein.

Die sprachliche Gestaltung hier ist ergreifend und großartig. Sie zeigt — zumal in Bachs Vertonung —, wie innerhalb dieser gebundenen Kunst wahre Größe möglich war. Aber es ist nicht individuelle Kunst. Das Ich dieser Strophe ist nur der protestantische Mensch schlechthin, denn inhaltlich sagen diese Verse nichts anderes aus als den allgemeinen Inhalt der lutherischen Theologie des Kreuzes, den Zusammenhang zwischen dem Tod des sündigen Menschen, dem Gericht Gottes und der Rechtfertigung durch den gestorbenen Christus.

Erst da, wo für das Ich in seinem Verhältnis zu Gott diese dogmatisch ausgesprochenen Zusammenhänge unwesentlich werden, findet es sich in seiner Einmaligkeit und Besonderheit. Aus dem kultischen Gemeindegesang über heilsgeschichtliche Gegenstände wird nun das persönliche Ausdrücken von religiösen Erlebnissen. Es ist die Mystik des späten 17. Jahrhunderts, für die das Dogma verblaßt und nur die Ich-Gott-Beziehung übrig bleibt, sodaß der im Luthertum ruhende, aber bisher ausgeglichene Individualismus nun frei wird. So entstehen die Selbstbeobachtung und der inbrünstige Drang, das eigene Erleben auszusprechen und in seiner Eigenart mitzuteilen. Es entstehen die ersten Dichtungen, die sich aus der bis dahin geltenden Überlieferung der geistlichen

Dichtung herauslösen. 1684 erscheint der „Kühlpsalter“ des Quirinus Kuhlmann. Der Verfasser ist ein visionärer Ekstatiker, er lebt als herumreisender Sektenprediger, er ist bis zum Rande des religiösen Wahnsinns ein Getriebener und wird zum genialen Sprachschöpfer aus innerster seelischer Not und Erleuchtung. Er gestaltet immer nur seine inneren Erlebnisse. So schildert der 62. „Kühlpsalm“ die Gefühle bei einer heimlichen Reise, die er auf göttliches Geheiß unternimmt, dann eine Vision von Lichterscheinungen, schließlich die unio mystica, die gleichzeitig Tod ist und Hochzeit der Seele — ein Motiv, das nur leise angedeutet ist durch den bräutlichen Blumenschmuck.

Als er von Lutetien an der Ostervormittwoche aufbrechend ... zum dritten und sibenden mahle nach Amsterdam kommen, und nun mit Johannes à Cruce, dem Berge Carmel durch di dunkle nacht, mit der lebendigen Libesflamme, nach seinem eigenen Groscentrum aufstig, dem Jesuelischen Jerusalem heimlichst nahend den 16 Julius 1680.

In einer dunkler naechte,
Als Libesangst beflammend mich durchwerkt,
(O fall vom Gluekksgeschlechte!)
Entkam ich, allen unbemerkt,
Da schon mein Haus di still und ruh verstaerkt.

Im dunklen, doch satt sicher,
Di treppen warn geheim und ich verkleidt,
(O fall vor gluekkesbuecher!)
Das finstre gab verhohlenheit,
Da schon mein Haus gestillt zu dieser Zeit...

O lebend Libesflamme,
Di liblichst trifft den tiffsten Seelengrund!
Nun baeumst du sanfft im stamme!
Ei liber, mach das ende kund!
Reiß das geweb im Sueßen anlauffsrund!

O liblichzartes Brennen!
O sanffte hand! O ueberzarter grif!
Er schmekkt ein ewigst kennen,
Loest alle schuld, die mir nachlif!
Du toedtst den Tod, durchlebtst ihn ewigtif!

O feurge Lampenfeuer!
In deren glantz di tiffsten Sinngruefft licht!
Vor dunkle Nachtgeheuer,
Nun voll gewohnter Prachtgesicht!
Ihr hitzlicht strahlt dem Libsten gleicher pflicht...

O unaussprechlich Blauen!
O lichtste Roeth, O übergelbes Weis!
Es bringt, was ewigst, schauen,
Beerdt di Erd als Paradeis;
Entflucht den fluch, durchsegnet ieden reis.

O Erdvir! Welches Strahlen?
Der finsterst ist als vor di lichtste Sonn.
Krystallisiertes Prahlen!
Di Welt bewonnt di Himmelswonn:
Si quillt zurück, als waere si der Bronn.

Di Lilien und Rosen
Sind durch sechs tag gebrochen spat und früh:
Si kraentzen mit libkosen
Nun dich und mich aus deiner müh.
Dein Will ist mein, mein will ist dein: Vollzieh.

Dieses Gedicht gestaltet die Vision des Dichters Kuhlmann, so, wie sie nur ihm zuteil geworden ist und auch für ihn in ihrer besonderen Art einmalig blieb. Der Dichter spricht stets über eigenes Erleben, und er schreibt über das Gedicht Tag und Stunde dieses Geschehens. Das ist nicht mehr geistliche Dichtung im Ton des Kirchenliedes, nicht mehr ein Gedicht auf den dornengekrönten Heiland oder auf den christlichen Lebenswandel, sondern es ist Dichtung eines einzelnen, unwiederholbar, nur für ihn gültig, eigenartig bis zur Unverständlichkeit. Die bisherigen Gesetze der Gattung sind gesprengt. Damit ist keineswegs gesagt, daß das religiöse Erlebnis stärker sei als bei den Dichtern des alten Stils. Aber es ist anders, und es äußert sich anders. Was Gerhardt mitzuteilen hatte — der Zusammenhang Tod-Gericht-Rechtfertigung — war ein Allgemeines; als Allgemeines — und Bekanntes — konnte es sich mit rhetorischen Mitteln aussprechen, d. h. solchen, die vom Gegenstand und vom Hörenden bzw. Singenden aus gedacht sind. Was Kuhlmann mitzuteilen hat, ist ein Besonderes. Das Besondere braucht andere Mittel, um in seine Welt überhaupt Einblick zu geben, es braucht eine ergreifende Magie des Worts, braucht Ausdruckskunst und kennt als Maßstab nur den der subjektiven Echtheit. Man darf freilich Kuhlmann nicht allzu neuzeitlich sehn. Es steckt in seinem Weltbild noch viel Dogmatisches („Du tötst den Tod", „löst alle Schuld, die mir nachlief") und in seiner Sprache viel Rhetorisches (die Wonne „bewonnt", die Erde wird „beerdet", der Fluch „entflucht"). Es ist eben erst ein Anfang. Aber die Wendung zum Neuen und die Richtung des Weges sind deutlich zu erkennen.

Um 1700 geht die Mystik über in den Pietismus. Der Dichter lernt es, sich selbst zu beobachten, sich anderen mitzuteilen und selbst am Erleben anderer teilzunehmen. Die Religion lebt nicht mehr in der Gemeinde, sondern im eigenen Erlebnis und in dem der befreundeten Erleuchteten. Man beichtet nicht mehr dem Geistlichen, sondern dem Freunde, also nicht mehr dem, welchen sein Stand — d. h. das Allgemeine, die Kirche, eine objektive Ordnung — dazu bestimmt, sondern dem, welchen persönliche Eigenschaften, Verständnis und verwandtes Streben — also das Eigene,





Besondere — dazu bestimmen. Nicht mehr das Glaubensgefüge der Religion ist das Wesentliche, sondern die Innerlichkeit des Menschen. Wo sie da ist, da ist das Göttliche. Darum kann der edle Mensch zur Offenbarung des Göttlichen werden. Und Gemeinschaft mit dem edlen, dem verinnerlichten, dem strebenden Menschen wird zur Pflege des Besten in uns. Aus solchem Geiste heraus nannte der vom Pietismus herkommende jungverstorbene Pyra die Freundschaft etwas Heiliges und die an seinen Freund Lange gerichteten Gedichte (1735—44) „heilige Dichtung". Das klang unerhört, fast lästerlich. Denn im Barock gehörten Freundschaftsgedichte zur weltlichen Dichtung und nur Gegenstände der Religion zur geistlichen, „heiligen" Dichtung. Lange gab 1745 des verstorbenen Freundes Gedichte heraus, und in Langes Kreise erhielt im Jahre darauf der junge Klopstock entscheidende Anregungen. Ihm wie Pyra ist diejenige Dichtung heilig, die aus dem religiösen Gefühl des Dichters kommt. Religiös erlebt werden bei Klopstock aber nicht nur die Gegenstände des Christentums, sondern ebenso auch die innerweltlichen Begegnungen, die Natur, die Liebe, die Freundschaft, die Gemeinschaft des Volkes, das zeigen seine Oden, aber auch der „Messias". Im Barock war das Entscheidende die Sache, der Inhalt, geistlich oder weltlich; jetzt ist es das menschliche Gefühl. Je mehr nun aber der Mensch und seine Religiosität Gegenstand der Dichtung wird, desto mehr verschwindet die kirchliche Dichtung: Die große Blüte des Kirchenliedes ist nun gänzlich vorüber, mit Neander und Tersteegen läuft sie ins 18. Jahrhundert aus. Statt dessen gibt es jetzt eine neue religiöse Lyrik: Ihr Vorklang sind Pyras Gedichte, ihre erste große Leistung Klopstocks Oden, ihre Weiterentwicklung zeigen Goethe — von Gedichten wie „Ganymed" und „Grenzen der Menschheit" bis hin zu den großen Weltanschauungsgedichten der Gruppe „Gott und Welt" — und Hölderlin — von den jugendlichen Hymnen an die Ideale der Menschheit bis zu den späten Gesängen.

In dieser neuzeitlichen Dichtung, welche vom Menschen und seiner Welt ausgeht — ausgehen muß —, steht als ein ihm Gegebenes und religiös Erlebtes die Natur mit an erster Stelle. Die Gedichte von Klopstock, Goethe, Hölderlin zeigen es immer wieder. Wo hat diese Entwicklung begonnen? Das Naturgedicht ist in reiner Gestalt erst spät hervorgetreten. Es ist immer ein Kennzeichen des Neuzeitlichen, ähnlich wie das reine Landschaftsbild in der Malerei.

In der geistlichen Dichtung ist seit dem Mittelalter die Natur — sofern sie überhaupt genannt wird — eng auf Gott und den menschlichen Heilsweg bezogen. Für das Barock sind die Dinge der Natur „Emblemata" oder „Sinnenbilder". Die einzelne Erscheinung in der Natur wird allegorisch gedeutet und hat nur so einen Sinn. Daniel v. Czepko deutet den Frühling so, daß die Verjüngung der Natur den Menschen daran



erinnern solle, daß auch er innerlich ein neuer werden müsse im Streben zu Gott; oder er sagt: wie die edlen Metalle mühsam aus der Erde herausgeschmolzen werden, so müssen die edlen Seiten des Menschen durch Arbeit am Ich immer mehr ihre reine Verwirklichung finden. Solche Entsprechungen sind nicht vom Menschen erdachte Vergleiche, sondern sind geheime, von Gott gesetzte magische Beziehungen. Gleiche Grundgesetze sind in Mikrokosmos und Makrokosmos, sind in Körperwelt und Geisteswelt, in Natur und Kirchenlehre. So sind Licht und Finsternis magische Entsprechungen zu Gut und Böse, und der Wissende erkennt in ihnen Gottes Hinweis auf Erlösung und Verdammnis.

In diesem emblematischen Sinne finden wir Natur in den Gedichten des Andreas Gryphius. Sein „Morgen sonnet" ist zweiteilig gebaut, der erste Teil schildert die Natur, der zweite den Heilsweg, und zwischen beiden besteht eine stete Entsprechung, ein „So — wie". Er nennt Gott „meine Sonn', mein Licht", er nennt die ewige Seligkeit den „Tag", er spricht anderseits von der „dicken Nacht" seiner Seele, von der „Schmerzen-Finsternis". Was in der Natur vorgeht, ist Sinnbild: der irdische Tag ist Hinweis auf jenen ewigen Tag; die Nacht Gleichnis jener ewigen Nacht; ihr Wechsel Sinnbild für den Kampf in der Welt und die Stellung des Menschen. Was an der Natur Sinnbild ist, ist das Allgemeine. Darum ist nicht eine besondere und beobachtete Landschaft dargestellt, sondern eine gedachte und stilisierte. Das Allgemeine ist das Traditionelle. Daher sind lauter Motive gewählt, die längst — auch in ähnlichen Wendungen — in der Dichtung üblich waren: Die Sterne verschwinden, der Morgenstern erblaßt, die Morgenröte färbt den Himmel, die Vögel erwachen, die Sonne erscheint mit ihrem Rand über dem Horizont. Die Art, wie das gestaltet ist, ist wahrhaft schön. Aber diese Schilderung ist nicht um ihrer selbst willen da, sie ist Emblem, denn nun folgt die Schilderung des Menschen, und erst in den steten Beziehungen, die sich nun ergeben, liegt der Sinn des Ganzen, erst die Übertragung des großartigen Sonnenaufgangsbildes auf den Heilsweg der Seele ergibt den Höhepunkt des Gedichtes, wie der Dichter ihn will.

Die ewig-helle schar will nun ihr licht verschließen;
Diane steht erblasst; die morgenröthe lacht
Den grauen himmel an; der sanffte wind erwacht
Und reitzt das federvolck, den neuen tag zu grüßen.

Das leben dieser welt eilt schon die welt zu küssen
Und steckt sein haupt empor; man sieht der strahlen pracht
Nun blinckern auf der see. O dreymal höchste macht!
Erleuchte den, der sich itzt beugt vor deinen füßen!





Vertreib die dicke nacht, die meine seel umgibt,
Die schmertzen-finsternis, die hertz und geist betrübt!
Erquicke mein gemüth und stärcke mein vertrauen!

Gib, daß ich diesen tag in deinem dienst allein
Zubring! und wenn mein end' und jener tag bricht ein,
Daß ich dich, meine sonn! mein licht! mög ewig schauen!

Der heutige Leser ist nach der schönen Schilderung der Morgenlandschaft geneigt zu erwarten, das ganze Gedicht würde in diesem Sinne fortfahren. Aber noch für Gryphius gab es das reine Landschaftsgedicht nicht. Die Natur hat nur Sinn in Bezug auf einen höheren Bereich, als Emblem. Das Gedicht muß zweiteilig sein. Man muß solche Gedichte immer als Ganzes sehn und darf die Naturstrophen nicht herauslösen. Der Gegenstand des Gedichts ist nicht die Natur, auch nicht die Seele, sondern es ist die magische Beziehung beider Bereiche, also etwas Kosmosophisches, was vor allem Anschauen der unmittelbar gegebenen Natur da ist. Es war etwas Gewaltiges, dieses emblematische Weltbild, wo alles mit allem zusammenhing, dieses Weltbild des Paracelsus und Kepler, wo die Naturvorgänge geheime Entsprechungen des Geistigen waren und die Harmonie der Sphären zusammenklang mit den Ordnungen des Heilswegs und den Lebensgesetzen der Kreatur. Aus dieser Magie war das Emblem entstanden. Es beherrschte die gesamte Naturauffassung des Barock. Selbst ein so gegenständlich scheinendes Gedicht wie Gerhardts Sommerlied „Geh' aus, mein Herz, und suche Freud..." führt nur darum die vielen Dinge aus der Natur an, weil es an sie die allegorische Deutung anschließen will: „Gib, daß der Sommer deiner Gnad' / In meinem Herzen früh und spat / Viel Glaubensfrücht' erziele", und um alles Irdische nur als Hinweis auf ein schöneres Jenseits zu fassen. Und weil das Irdische als solches gemeint ist, ist hier auch nicht etwas Einzelnes, sondern das Allgemeine gesehen: Es ist keine erlebte Landschaft, sondern gewissermaßen die Arche des Noah, von jeder Gattung (ordo) ein Beispiel (exemplum). Aber es wird nicht mehr jeder Einzelzug allegorisch gedeutet. Das Naturbild beginnt sich zu verselbständigen.

(Schluß folgt.)

Besprechungen

Fritz Güttinger: Die romantische Komödie und das deutsche Lustspiel. Wege zur Dichtung. Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft, hg. von Emil Ermatinger. Band XXXIV. Huber & Co. Frauenfeld-Leipzig, 1939.

Die Absicht des Verfassers zielt auf die Beantwortung der Frage, warum es ein deutsches Lustspiel als Gattung nicht gibt, warum die Blüteperiode deutscher Dichtung sich im Schau- und Trauerspiel erschöpft. In einem ersten Teil „Komödie der Irrungen" werden zunächst „die herkömmlichen Anschauungen vom Komischen" gesichtet. Güttinger entwickelt eine, seine Theorie des Komischen im Betrachten von dessen Leistung im Gemeinschaftsganzen. Danach kann das Lachen nur mit Vorbehalt zur Bestimmung des Komischen beigezogen werden. Weder die Kontrasttheorie noch die der Überlegenheit noch beider Vereinigung legen das Wesenhafte des Komischen bloß. Güttinger erkennt es im Handlungsgehalt des Lachens und im Starrbleiben einer ewig wechselnden Situation gegenüber. Als urwesentlich für die Schlagkraft des Komischen behauptet Güttinger dessen Aufnahme im Gemeinschaftserlebnis (was nicht ohne weiteres überzeugt). Nur die gesellschaftliche Situation des Zusammenseins ermögliche das Bewußtsein von Komik. Konstituierend für die Komödie ist der Tendenzcharakter ihres Gedankengehaltes. Diese Zweckgerichtetheit ist aber keineswegs bloß oder besonders betont lehrhaft. Im Gegensatz zum Gemeinschaftslachen, wie es die Komik auslöst, wird Humor von Güttinger als Angelegenheit des einzelnen, einem Lachen der Verlegenheit sehr nahe gedeutet, als Bekenntnis eines kampfmüde gewordenen Christentums. (Wofür ist dann ein behagliches oder überlegenes Schmunzeln bezeichnend, dessen das deutsche Theaterpublikum bekanntlich leider gar nicht fähig ist, insofern es nur brüllen oder aber an ganz verkehrtem Ort lachen kann?) Die Beziehung Christentum (wenn auch kampfmüde) und Humor ist auch befremdlich. Komik und Humor sind wesenhafte Gegensätze: der Humor erkennt, das Komische verkennt.

Der zweite Abschnitt beschreibt die „Reste der herkömmlichen Anschauung in nachkantischer Zeit". Goethe hat der Komödie wenig systematische Beachtung geschenkt; sie war ihm vor allem ein praktisches Spielplanproblem. Für Schiller ist komisch ganz im herkömmlichen Sinn der Fehler, Verhaltungsregeln, die in natürlichen Verhältnissen sich bewährt haben, in einer ganz entgegengesetzten Lage zu befolgen. Auch Tiecks theoretische Auslassungen stehen in der üblichen überlieferten Auffassung vom Komischen. August Wilhelm Schlegel tauscht traditionell komisch und lächerlich aus. Noch in Jean Pauls Vorschule der Ästhetik sind viele Bemerkungen zum Komischen ganz herkömmlich. In seinen Anfängen steht Friedrich Hebbel noch durchaus in diesen traditionellen Auffassungen, die er später auf das heftigste bekämpft.

„Irrungen der Komödie“ ist der zweite Teil überschrieben, dessen erster Abschnitt „Die romantische Komödie“ würdigt. Sie ist vorbereitet durch das Rührstück, wozu auch Lessings Minna von Barnhelm und etwa der Fideliotext gehören. Kant denkt vom Komischen abschätzig. Neu wertet die Ästhetik der Romantik und ihrer Komödien. „Den Begriff der romantischen Komödie in seinen Grundzügen mit einiger Vollständigkeit zusammenzubringen, ist bisher noch nicht unternommen worden, da eine Vorstellung vom Vorhandensein dieser Einheit zu fehlen scheint“ (S. 109). Güttinger unternimmt zu zeigen, daß hier tatsächlich das literarische Kontinuum während des besten Teiles eines halben Jahrhunderts nachgewiesen werden kann, das von Tieck über Schiller, Brentano, Kleist, Platen, Eichendorff zu Grabbe, Büchner, Grillparzer und Hebbel reichte und Wirkungen bis in die Gegenwart ausstrahlte.

Am Anfang steht eine im Herkömmlichen gründende, bald verlassene satirische Tendenz im praktischen Dichten wie im theoretischen Darüberdenken. Aber die Romantiker hatten es jenseits der dramatischen Ironie auf eine völlig neue Art der Komödie abgesehen. Da sie aber die Gestalt vernichten, sind sie im herkömmlichen Sinn durchaus komödienfeindlich. Sie denken nach Güttinger synkopisch, indem sie grundsätzlich Akzentverschiebungen der Bedeutsamkeit vornehmen (S. 127). Statt der Gemeinschaft wird das Ich vordringlich. Aus den Bedürfnissen des einzelnen entstand die romantische Komödie für einzelne. Tiecks theatralische Vorlesungen waren vielleicht der verwirklichte Inbegriff dieser neuen Komödie. Sie ist monologisch, ihr Lachen zerrissen. Im Gegensatz zu Kant hatte Schiller auch das Komische der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerkes, dem interesselosen Wohlgefallen an diesem unterworfen. Das treiben die Romantiker wider alle Tradition auf die Spitze und führen sich selbst in ihren eigenen Erzeugnissen ad absurdum. „Gegenstand der romantischen Komödie ist der Mensch schlechthin“ (S. 161).

Unter Beibehaltung des Begriffes wird das Komische tatsächlich durch das Humoristische ersetzt. Schlegel spricht mit einer contradictio in adiecto von „transscendentaler Bouffonerie“. In der romantischen Kunstlehre hat das Komische Anhangscharakter. Trotzdem ist die Beachtung der Komödie als eines Höchstwertes der Romantik von Anfang bis Ende eigen, ohne daß ihr eine wesenhafte Leistung gelungen wäre. Vorspiel dazu ist das Puppenspiel und seine Hochschätzung (S. 209). Güttinger zeigt an dem Verhältnis der Romantiker zu des Cervantes Don Quixote ihre Anschauungen vom Komischen. Statt gestaltig die Wirklichkeit zu meistern, geraten sie auf der Flucht davor in Phantasterei; die Theorie steht zeitlich und rangmäßig vor dem Werk.

„Der letzte Grund, warum Lessing und Kleist die Komödie gelang, liegt in ihrem unbändigen Handlungswillen, dem Willen, die Zeitgenossen zu ihrer Stimmung und besonderen Weltanschauung zu erziehen“ (S. 243). Mit kurzen Würdigungen Grillparzers und Hebbels rundet sich die sorgfältige Arbeit. — Wie ihren oft etwas subjektiven Gedankengängen kann man auch manchen sprachlichen Prägungen nicht rückhaltlos zustimmen. Die wenig glückliche Bildung „Makrokomik“ hält man S. 6 ganz gewiß für einen Druckfehler, bis man S. 164 und später über ihre Absichtlichkeit belehrt wird. „Ressentimentale Naturen“ werben wenig für sich (S. 17); S. 26, Zeile 7 von unten ist gänzlich mißverständlich. Warum ist Güttingers Rückgrat männlich? (S. 114); was ist ein „abgespiesener Träumer“?? Eine „homunkulöse Existenz“ ist zweifelsfrei eine literarische Mißgeburt. Abgesehen von solchen und einigen andern formalen Schönheitsfehlern läßt man sich von den gediegenen Untersuchungen dankbar unterweisen.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.





Dr. Kurt Berger: Menschenbild und Heldenmythos in der Dichtung des deutschen Idealismus. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1940

„In den nachfolgenden Untersuchungen handelt es sich darum, die vorbildliche Bedeutung des Helden für die dichterische Menschenauffassung im Zeitalter des deutschen Idealismus nachzuweisen und damit einen Beitrag zur Frage der Menschengestaltung in der Dichtung zu liefern " (Vorwort). Der Aufklang des antiken Heraklesmythos wird für die Abwandlungen des Heldenbildes der Hauptlinie Winckelmann-Schiller-Hölderlin entscheidend, wozu die Aufklärung einen Vorklang und die Romantik einen Ausklang beisteuern. In der Einleitung spricht Kurt Berger über das Menschenbild des Dichters als persönlich bedingt und zugleich überpersönlich, individuell im Typischen und typisch im Individuellen, zeitbedingt und zeitlos. So wird die Dichtung vollendeter Ausdruck dessen, was Zeitalter und Lebensraum im Menschen als Wirklichkeit und Möglichkeit angelegt haben.

In nützlicher und sinnvoll ausgedehnter Untergliederung handelt der erste Hauptabschnitt über „Das Bild des Helden in der Dichtung". Held und Genie sind Mittler zwischen der Wirklichkeit des Menschen und deren Sinn. Im Helden überwindet der Mensch das Schicksal. Das Heldenbild des deutschen Idealismus ist als Vorbild gemeint, soweit wenigstens an Schiller gedacht wird. Goethe ist trotz Wandlungen mehr der Erde in seinem Menschenbild verhaftet geblieben. Aus der Enge des moralistischen Ethos der Aufklärung führt Schiller das Sittengesetz als selbstherrlichen Sieger herauf. Kleist überwindet diesen Idealismus durch Entfesselung der menschlichen Leidenschaft. Nordische Auffassung legt das Heldische nicht bloß in die Tat, sondern in die Seele des Handelnden. — Schicksal und Heldentum sind seit der Edda über Hildebrandslied und Nibelungenepos der germanisch-deutschen Dichtung wesenausmachend zugeordnet. Überall beweist sich Verwurzelung im Mythos als einem göttlichen Seinsgrund. Das greifbarste Symbol wird seit dem Barock die antike Heraklesfigur im Versuch, Antike und Christentum synthetisch zu gestalten. Arminius wird Mittelglied zwischen römischen Caesaren und habsburgischen Weltherrschern. Inbegriff des Aufklärungshelden und seiner sittlichen Wesensart wird die „Tugend", beziehungsvoll, aber nicht identisch, zur virtù der Renaissance und der constantia des Barocks. Der Sturm und Drang sieht im epikratein, dem Zupacken das Wünschenswerte. Das ist gleicherweise Vorspiel zum faustischen Menschen wie zu Schillers idealistischen Helden. Mit dem ausgehenden Barock wird Herakles am Scheideweg eine Lieblingsfigur: bei bildenden Künstlern, bei Shaftesbury, bei Wieland, bei welchem Berger sehr bemerkenswerte wörtliche und gedankliche Anklänge an des jungen Goethe Mahomet und Faust aufzeigt. Schillers Karl Moor ist moderner Herakles und Hamlet in eins. Auch Fiesko ist an einen Scheideweg gestellt. Freilich die „Schuld" in Schillers Drama ist eine Konzession an christliche Ethik, die den Dichter von der Antike und der von ihm selbst angestrebten Tragödie fernhält.

Im zweiten Hauptteil weist Berger „Das antike Vorbild des deutschen Idealismus" auf. Das XVIII. Jahrhundert gebiert die Antike als Stoff auf arteigene Weise neu. Sie wird geradezu neue Glaubenshaltung, wie Walther Rehm so ausgezeichnet formuliert hat. Antike und Natur machen die Kraft der deutschen Klassik aus. Fruchtbar wird sie im Menschenbild des deutschen Idealismus. Goethe und Schiller haben in Beziehung auf den Menschen den Begriff der Gestalt gemeinsam, aber sie ist dem einen „geprägte Form, die lebend sich entwickelt", dem andern „Ideal" (S. 79). — Wie Helena die schönste Frau, so nennt Goethe in der klassischen Walpurgisnacht Herakles den schönsten Mann; er ist die Ergänzung zum titanischen





Prometheus. Goethe erkennt das Tragische; aber er anerkennt es nicht! Weder in der Iphigenie noch im alten Faust. Goethes Antikebild ist apollinisch; erst durch die Romantik wird das dionysische Nietzsches möglich. Die Überwindung des Prometheischen hat Goethe schon mit dem „Ganymed" erreicht: Goethe überwindet das Schicksal nicht nach Art des Idealismus; er anerkennt es ehrfürchtig. Die griechische Moira wird zur deutschen Gott-Natur; dem einzelnen fügt Hölderlin noch das Volk hinzu. — Nach einer kurzen Würdigung Salomon Geßners, Wielands und Heinses zeichnet Berger das klassische Antikenerlebnis.

„Der idealistische Heldenmythos" macht den Gegenstand des dritten Hauptteils aus. Dieser beginnt mit der Darstellung des Winckelmannschen Antikenerlebnisses als Transparenz des Göttlichen durch den heroisch geschauten Menschen. Damit gewinnt die wiedergeborene Antike für ihre deutschen Bekenner Wert und Wirkung einer religiösen Kraft. Da trotz Klopstock und Herder die Zeit noch nicht reif war für einen nationalen Mythos, klärt sich das bewußtere Bild der Antike auf eine sehr nationale, deutsch geartete Weise. Schiller fragt nach Sein und Sollen des Menschen und strebt nach einem neuen Weltraum für beides. Berger leitet den Schillerschen Idealismus und den Helden als dessen dichterische Gestalt aus Leibniz ab. Im Heraklesmythos Schillerscher Balladenkunst kommen germanisch-deutsches Wesen und Antike zu vollster Harmonie. Die Schillersche Tragödie ist die Schöpfung dieses heroischen Idealismus. Ihr Urgrund ist eine Spannung von Antike und Christentum. Sie ist Beispiel der Bewährung, schicksalhaftes Leiden, und seine Überwindung ihr Gegenstand. Die Bewährung findet dabei höchst konkret in der Politik statt. Erkämpfte Freiheit ist das Ethos der politischen Persönlichkeit. Die Ergänzung zu Schillers Mannesbild herakleischer Größe und Würde gibt seine Auffassung von der Heiligkeit des Weibes. Weiblicher Heroismus ist Sühne und Läuterung durch Leid. — Hölderlin führt die Vollendung des Schillerschen Idealismus in der Einheit von Sänger und Held herbei. Schillers Held siegt, der Hölderlins opfert sich. Schillers ideale Kraft ist die Freiheit, Hölderlins die Reinheit. Hölderlins Heldenbild wandelt sich mit seiner Antikenauffassung, die von Homer genährt zu Pindar weiterschreitet. Schiller dachte und dichtete idealistisch· Hölderlin mythisch; jener über das Leben hinaus; dieser in seine Tiefen. Beide Dicht- und Denkweisen sind im Grunde Gegensätze; die Anklänge bleiben im Äußerlichen (S. 191). Über die letzten großen Hymnen, die Nachtgesänge, macht Berger die erhellende Bemerkung, daß Hölderlin in ihnen Elegie und Hymnus zu einer neuen Form vereinigt und damit eine Bereicherung der deutschen Lyrik erzielt hat, die ohne Nachfolge geblieben sei (S. 203). Wie Schiller so schreitet Hölderlin vom dichterischen Mythos des heroischen Menschenbildes weiter zur Religion der Gemeinschaft und Wirklichkeit des neuen wiedergeborenen Volkes aus Hellas und Germania. Bei Hölderlin nimmt übrigens früh und in steigendem Maße auch die Landschaft die Züge des Heroischen an. Die letzte Gestaltung hölderlinschen Heldenerlebens findet nicht im Titanismus sondern in der Frömmigkeit statt, in der Ehrfurcht und Bescheidung eine entsagende Erfüllung, näher Goethe als Schiller: was Goethe als Entsagung empfindet, bedeutet bei Hölderlin Erfüllung. Aus dem übermütig großen Menschen und dem Mittler erwächst der Erlöser. Nach dem siegenden und verklärten wird der sich opfernd sterbende Held das Vorbild: Empedokles ist ein anderer Herakles auf dem Oeta. Antiker und christlicher Mythos sind nun kaum mehr voneinander zu trennen. In der hölderlinschen Spätzeit überragt das Götterbild des Dionysos alle bisherigen. Er ist der menschgewordene Gott wie Herakles der gottgewordene Mensch. Neben ihn, aber keineswegs über ihn tritt als dritter (im Olymp!!) Christus. Dieser Trinität liegt die eine Gestalt des idealen

Menschen zugrunde und die des einen Gottes, der sich nur im Menschen offenbart (S. 248). Das aber reicht bis in Hölderlins allerletzte verdämmernde Zeit hinein.

Diesem ausgedehntesten Hauptteil folgt ein abschließender vierter „Die Auflösung des idealistischen Heldenmythos". Sein Gegenstand ist wesentlich das Menschenbild Kleists. Zuletzt, am Rande sozusagen, wird noch einiges zum Heroen der Romantik, ganz genau: der romantischen Mythologie gesagt. Wie Hölderlin weiß auch und erst recht Heinrich von Kleist um die Tragik des Heldentums. Aber Kleist geht vor allem die grundsätzliche Fragwürdigkeit des Idealismus angesichts des realen Lebens auf; und wo Hölderlin in die Tiefe dringt, drängt Kleist in die Weite. Kleist wird im unmittelbarsten und engen Wortverstande der politische Dichter schlechthin. Kleist als Mensch persönlich und Kleists dichterische Helden stehen ganz auf sich allein, ohne Glauben an außer dem Leben stehende Ideale oder Gottheiten wie noch Schiller und Hölderlin! Die Sinnlosigkeit des Daseins wird durch das Bewußtsein von der Würde des Menschen allein überwunden. — Kleist verkörpert Krisis und Zusammenbruch des (bisherigen) Idealismus (S. 259). Er ist zugeich Ende und Übergang. Wie Schiller hat Kleist in der Komödie die vollkommenste Dramenform sehen wollen, die alle Tragik aufhebt. So ist der Zerbrochene Krug der erste Wurf nach einem Gegenstück zur hohen Tragödie. Im kleistschen Homburg (die Gestalt des Kohlhaas wird im übrigen zu wenig berücksichtigt, wie auch Schillers Wallenstein wohl nach Wertung und personaler Deutung nicht ganz die Stellung zugewiesen bekommt, die ihm bei dieser Problemstellung als Widerspiel zu Max Piccolomini zuerkannt sein sollte!) wandelt sich der vorausgegangene Idealismus völlig. Er geht ein ins Leben der Gemeinschaft. Er ist nährende Kraft geworden. Und im Geist dieses Wirklichkeitsidealismus wird das Bild des Helden, das Kleist zuvor so ganz rücksichtslos zerstörte, auf eine andere Weise (wieder) emporgerichtet (S. 284). — Geistesverwandt mit Kleist in dieser rückführend in die Wirklichkeit den Idealismus zugleich neu gestaltenden Weise wird Ernst Moritz Arndt von Berger bezeichnet. — Mit dem magischen Idealismus der Romantik hört der Mensch auf, Mitte des Daseins zu sein. Das Leben wird überflogen in der Phantasie: der Mensch ist seinem Dichter wie im Grunde auch sich selbst ein Rätsel. Es fehlt ihm die Gestalt. Manches an Schiller und Hölderlin unverkennbar Gemahnende klingt in Creuzers Symbolik völlig in Mystik aus. In Jakob Grimms Deutscher Mythologie mündet andrerseits der Idealismus in diese ein. Aber Grimms Heldenbild ist wiederum durchaus romantisiert, was am besten aus einer von Berger vollzogenen Gegenüberstellung mit der Deutung des germanischen Heldenbildes durch Andreas Heusler in unserer Zeit hervorgeht. In Grimms Mythologie strömen nachweislich neuplatonische Gedanken christlich-romantischen Gepräges ein.

Kurt Bergers ausgezeichnet durchdachtes, folgerichtig aufgebautes und sehr eindrucksvoll durchgeführtes Buch weiß der sehr belebten Klassik-Romantikerforschung (im Sinne der ganzheitlichen Zusammengehörigkeit!) unserer Tage von der Gehaltsseite ihrer Problemfülle her auf eine überaus fesselnde Weise und angenehm zu lesen vielerlei abzugewinnen. Die Bedeutung dieser Bergerschen Untersuchungen kann wohl damit andeutend gekennzeichnet werden, daß wir sie bei allen Unterschieden des Umfangs von Problemstellung und entsprechenden Lösungen würdig nennen ihrer anerkannten und ausdrücklich im Literaturverzeichnis auch berufenen Ahnenreihe: Max Kommerell, Heinz Kindermann, Walther Rehm, Paul Boeckmann und Franz Schultz (wie es Seite 75 Anmerkung 6 heißen muß!). Alles in allem eine prächtige Leistung, die sich durchsetzen wird an der Seite etwa auch von Hajo

Jappes in dieser Zeitschrift 1940 ausführlich gewürdigten Darstellung des Jünglings in der Blütezeit der klassisch-romantischen deutschen Dichtung.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Marga Bührig: Hebbels dramatischer Stil. Wege zur Dichtung. Zürcher Schriften zur Literaturwissenschaft. Hg. von Emil Ermatinger. Bd. XXXV. Verlag Huber & Co., Frauenfeld-Leipzig, 1940.

Auf eine behutsame Weise, zu betrachten und auseinanderzulegen, gelingt es Marga Bührig, den Hebbelschen Stil als dualistisch zu erkennen, als Ausdruck eines dualistischen Künstlerwesens und einer entsprechenden Weltanschauung. Der Dualismus (auch der mit seinen der Bühnenwirkung kaum entgegenkommenden Eigenwilligkeiten des Hebbelschen Stils) ist dabei nicht in erster Linie als logisch aufgezeigt denn vielmehr als erlebnismäßig gegensätzlich befunden. Mit überzeugendem Geschick weiß Marga Bührig auch die Methode des ausgesprochen literarischen Vergleichens zu üben durch eine eindrucksvoll ergiebige Zuordnung von Schiller, Kleist und Hebbel. Der schmale Band dieser Untersuchungen zeitigt schöne Ergebnisse, die Feingefühl, klaren Blick, Unvoreingenommenheit und gediegenes Berücksichtigen der dichterischen Gegenstände selbst bewähren und die Arbeit als dankenswerte Leistung und als ein zuverlässiges Versprechen für tüchtige künftige Bemühungen ansprechen lassen.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Heinz Kindermann: Das Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters. Wien und Leipzig. Adolf Luser Verlag. 252 S. mit 16 Abb.

Heinz Kindermanns wissenschaftliche Fruchtbarkeit übersteigt inhaltlich wie in der Schnelligkeit ihrer Auswirkung das übliche Maß. Zwar ist eine seiner wichtigsten Früharbeiten, die Untersuchung über Goethes Menschengestaltung als Versuch einer literarhistorischen Anthropologie (1932) bis zur Stunde höchst bedauerlicherweise nicht über einen ersten Band hinaus gediehen. Aber sonst ward wahrlich nicht gefeiert. Die vorliegende Darstellung des Kulturraumes, der Wiener Burgtheater heißt, ist eine höchst verdienstliche Gabe für die Wissenschaft nicht weniger als für jeden deutschen Theaterfreund. (Ein kurzer Auszug, teilweise wörtlich, ist erreichbar in dem Bändchen 14 der Reihe Südost auch des Luser-Verlages.) Man wünscht sich solcher Theatermonographien aus Wien oder anderen Städten noch viele.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Hans Pyritz: Goethe und Marianne von Willemer. Eine biographische Studie. Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1941. 132 S. RM. 5.80.

Seit Herman Grimm 1869 in den „Preußischen Jahrbüchern“ Marianne von Willemer als das Urbild der Suleika enthüllte und acht Jahre später Theodor Creizenach den Briefwechsel zwischen dem Dichter und seiner Frankfurter Freundin bekanntgab, hat die Forschung nicht nachgelassen in ihrem Bemühen, jenen denkwürdigen Liebesbund nach allen Seiten hin zu ergründen. Es galt, einem zwiefachen Interesse Genüge zu leisten: der biographischen Frage nach der Lebenswirklichkeit

des Goethe-Marianne-Verhältnisses und der exegetischen Frage seiner Spiegelung im West-östlichen Divan. Sieht man davon ab, daß sich der Ertrag dieser Bemühungen zum großen Teile in den kritischen Divan-Ausgaben niedergeschlagen hat, so ragen aus der Fülle des übrigen Schrifttums nach wie vor die einschlägigen Aufsätze Konrad Burdachs hervor, die jetzt im 2. Bande des „Vorspiels" (Halle 1926) vereinigt sind, ganz besonders der Festvortrag von 1896: „Goethes West-östlicher Divan in biographischer und zeitgeschichtlicher Beleuchtung". Die wesentlichen biographischen Dokumente haben wir heute in der neuesten Auflage der von Max Hecker besorgten Ausgabe von „Goethes Briefwechsel mit Marianne von Willemer" (Insel-Verlag 1937) bequem zur Hand. Burdach und Hecker sind denn auch die wichtigsten Voraussetzungen, an die Pyritz in seinem vorliegenden Buche anknüpfen kann. Es nennt sich „Seitentrieb eines (in Vorbereitung befindlichen) größeren Werkes, das Goethes gegenklassische Wendung in den Jahren 1814 und 1815 umfassend zu untersuchen und darzustellen beabsichtigt". Als „biographische Studie" zeichnet es die Entwicklungskurve des Liebesverhältnisses vom Jahre 1814 bis zu Goethes Tode nach: die erste Begegnung in Wiesbaden Anfang August 1814, Goethes Septemberbesuche auf der Gerbermühle, die Besuche im Oktober, bei denen ihm Marianne zum ersten Male als „Frau Geheime Rätin" gegenübersteht, das bedeutungsvolle Fest des 18. Oktober, — im nächsten Jahre dann die Magie der gemeinsam verlebten August- und Septembertage, „in denen Marianne die Frucht ihres Lebens austrug" (34); das Wiedersehen in Heidelberg, das Heidelberger Liebesfest, der Abschiedsabend des 25. September, das Grauen und die Krankheit, denen der entsagende Dichter in den folgenden Tagen anheimfällt, am 7. Oktober die hastige Flucht nach Weimar, „die im tiefsten Sinne eine Flucht vor Marianne und sich selbst gewesen ist" (54). Und nun die langen „Notjahre": bei Marianne das Glück der Erinnerung, dann vergebliches Harren und Hoffen; bei Goethe zunächst noch ein halb beglückendes, halb schmerzliches Verstricktsein ins Vergangene, dann sein Stumm- und Hartwerden im Ringen mit inneren Konflikten, bis er schließlich im Jahre 1819, am erfülltesten in einem Briefe vom 26. Juli, der Freundin und sich offen und bewegt eingestehen darf, was ihm Marianne bedeutet hat, ohne daß er jetzt noch fürchten müßte, in neue Verwirrung zu geraten. Das Verhältnis wird sich fortan kaum noch ändern, der Briefwechsel wird regelmäßiger, die Liebenden erinnern sich des Vergangenen, sie nehmen an ihrem täglichen Geschick herzlich Anteil, und „wie einen frommen Wahn, hinter dem kein Glaube mehr glüht und den doch keiner zu entlarven wagt, zelebrieren sie" (96) die Hoffnung des Wiedersehens. Drei Wochen vor seinem Tode sendet Goethe Marianne die Briefe zurück, „die auf die schönsten Tage seines Lebens hindeuten".

Mit dieser Übersicht ist der Tatsachengehalt des Pyritzschen Buches hinreichend gekennzeichnet. Dem Verfasser aber geht es um mehr: nämlich darum, die existenzielle Bedeutung des Geschehens für die Beteiligten, insbesondere für Goethe, spürbar zu machen. Vielleicht hat schon unsre Übersicht erkennen lassen, welche Schwere Pyritz dem Liebesverhältnis beimißt. Es ist alles andre als Spiel, für süßliche Verharmlosung ist es nicht geschaffen. Selbst über Burdach, welcher der Wahrheit am nächsten gekommen ist, geht Pyritz mit seiner herberen Auffassung noch ein Stück hinaus. Um mit Willemer zu beginnen: er tritt uns als ein exzentrisch-gnadenloser Mensch entgegen, der bereit ist, Marianne freizugeben, weil er hofft, in der Nähe des Genius einen Ausweg aus der quälenden Leere seines Daseins zu finden. Marianne steht vor uns als die Frau, die in sich alle Eigenschaften ursprünglicher Weibheit mit geistiger Genialität verbindet und Goethe die seligsten Möglichkeiten eines übervollen Daseins verheißt. Pyritz zeigt eindrucksvoll, wie sie





für die Beglückung weniger Wochen „den Preis ihrer übrigen Lebenstage zahlen mußte“ und trotz dieses Opfers ihre kurze „Sternenstunde“ bis zuletzt dankbar bejaht. Wie sich Pyritz endlich, von den Fakten und Dokumenten ausgehend, in tiefste Lebensvorgänge Goethes selbst vorzutasten bemüht, um Aufschluß über seine „menschliche Seinsweise und Seinsbewältigung“ zu gewinnen, kann hier nur in grober Skizze angedeutet werden. Im Mittelpunkt steht die These: „Es kann kein Zweifel sein, daß zumindest in den Heidelberger Septembertagen Goethes Liebe zu Marianne ein glühendes, den ganzen Menschen forderndes Begehren gewesen ist“ (61). Die fortlaufende Darstellung hält des öfteren inne, um in abwägender Reflexion Entscheidendes festzuhalten, dort etwa, wo (34 f.) im Anschluß an den Bericht über die Frankfurter August- und Septemberwochen des Jahres 1815 zum ersten Male gefragt wird, was Marianne für Goethe war, dort, wo die Entsagungskrise im frühen Oktober 1815 mit den für Goethe typischen psychophysischen Phänomenen behandelt wird (60 ff.). Wichtig sind ferner die Seiten (69 ff.), die über das Problem des Nebeneinanders von Christiane und Marianne ins Reine zu kommen suchen. „Goethe, so heißt es da, vermochte nicht nur mehrsträhnig zu leben — er mußte es, um die Überfülle der Inhalte zu organisieren, die seinem begnadeten Dasein zuflossen, um seiner Natur alles Fruchtbare und Steigernde aus einer ganzen Welt von Erfahrungen anzueignen und das Pantheon seiner geschichtlichen Existenz zu vollenden“ (71). Einige Seiten später (81) ist die Rede von der „bis ins Tragische reichenden Verflochtenheit von Entscheidungsnot und Schaffensmagie, die Goethes Ringen mit den Nachwirkungen des Marianne-Erlebnisses kennzeichnet“.

Ohne daß Pyritz auf Divan-Interpretationen im engeren Sinne aus wäre, werden doch die Texte, die er jeweils heranziehen muß, im Flusse seiner Darstellung ganz von selbst lebendig: nicht nur als unmittelbarer Reflex des Erlebnisses, das sie auslöst, sondern auch als Aufschluß über Goethes Geistigkeit, die das bloße Geschehnis ins Bedeutende hineinformt und verdichtet. Grade in bezug auf das Verhältnis von Goethes Lebenswirklichkeit und Dichtung hat Pyritz Wesentliches zu sagen: „Leben und Geist waren für ihn Funktionen einer und derselben dämonischen Gesetzlichkeit, zwei Formen eines Prozesses, der die unteilbare Ganzheit seines Daseins heraufbildete. Und in seiner Dichtung barg er die Mächte und Symbole, die er im Leben erlitt und erfuhr: reiner vielleicht, als der bunte Tag sie bot, aber nicht aus Poetenwillkür verschönert oder für Wirkungszwecke präpariert. Goethe konnte verhüllen, was ihm Qual schuf oder nicht mitzuteilen taugte; aber er konnte — als Künstler — nicht fingieren, was er nicht in sich trug“ (60).

Es ist nun leicht, aus dem voraufgehenden Bericht abschließend die Summe zu ziehen: das angezeigte Buch, das in einer schönen Sprache, mit behutsamer Eindringlichkeit, mit herber Ergriffenheit und in enger Anlehnung an die Dokumente Goethes Begegnung mit Marianne darstellt, ist eine außerordentlich erfreuliche Gabe.

Marburg. W. Kalthoff.

Westfälische Forschungen, Mitteilungen des Provinzialinstituts für Wesfälische Landes- und Volkskunde. Münster i. Westfalen, 1939, Bd. 2, H. 2.

Im Zusammenhang unserer Zeitschrift kommt aus den reichhaltigen Heften der „Westfälischen Forschungen“ vor allem der Artikel von Max Geisberg in Betracht über „die Beziehungen zwischen den Niederlanden, dem Niederrhein und Westfalen in der Graphik des 15. Jahrhunderts“. Er gibt einen wichtigen Überblick





über die Anfänge des Kupferstichs, von dem wir immer noch nicht wissen, ob wir die Priorität den Niederlanden oder Deutschland zuerteilen sollen. Die einzelnen Abhängigkeitsverhältnisse sind schwierig und wohl nie völlig enträtselbar. Denn einmal ist der Kupferstich ja dazu da, um als Vorlage zu dienen, nicht nur für den Goldschmied, Maler und Bildschnitzer, sondern selbst für den Graphiker von Rang, der es mitunter nicht verschmäht, Arbeiten eines Kollegen mehr oder weniger kompilatorisch zu neuen Leistungen zusammenzustellen. Meistens aber handelt es sich bei dem erhaltenen Bestand nicht einmal um gewandte Zeichner, sondern um unbeholfene Handwerker, so daß wir meist kaum viel mehr als ein bedeutenderes verlorenes Original hinter den Blättern hindurchschimmern sehen. Wer sich für die Wirrnisse dieser frühen Graphik interessiert und an der Lösung der vielgestaltigen Aufgaben mithelfen will, wird an diesem Artikel des besten Kenners eine hervorragende Stütze haben.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

H. Wilm: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Entstehung. 2. Aufl., J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1940.

Die Neuauflage des 1923 erschienenen und schnell vergriffenen Buches wird jeder begrüßen, der sich auch nur oberflächlich mit deutscher Holzplastik beschäftigen will. Denn gerade das Technische spielt bei den Schnitzaltären, aus denen ja der hauptsächliche Bestand aller spätmittelalterlichen Holzfiguren ursprünglich stammt, eine große Rolle; ja, ohne eine eingehende Kenntnis der handwerklichen Grundlagen des Schnitzens und Fassens der Figuren wird man auch dem künstlerischen Charakter dieser rein deutschen Kunstart nicht gerecht werden können. Das Buch von Wilm gibt nun aber keineswegs in trockner Form Rezepte und Zunftvorschriften, sondern vermittelt in anschaulicher und angenehm lesbarer Form gerade dieses Herauswachsen des Künstlerischen aus dem Handwerklichen an Hand der Entstehung des Werkes vom Aussuchen des Holzes an bis zur Aufrichtung des Gesamtaltares. Durch Gegenüberstellung von graphischer Vorlage und Nachbildung im Schnitzwerk wird gleichzeitig die damals so charakteristische Verklammerung der verschiedenen Kunstarten durch das neue und leidenschaftlich ergriffene Mittel der meist gestochenen Vorlagenblätter ersichtlich. Erweitert wurde das Buch gegenüber der ersten Auflage nicht nur durch eine große Reihe von Abbildungen, sondern auch durch das begrüßenswerte Kapitel über „Erhaltung und Wiederherstellung alter Holzbildwerke", in dem alle Erfahrungen des Sammlers und Kenners niedergelegt sind.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.





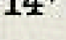
Über die Beziehungen zwischen Literatur und Naturwissenschaft

Von

Clementina di San Lazzaro

Wir haben öfters Gelegenheit gehabt, über das verschiedene Verhältnis nachzudenken, in welchem der Mensch zu der literarischen und naturwissenschaftlichen Tätigkeit steht, und über den verschiedenen Grad von Anziehungskraft, welchen bzw. jede von ihnen besitzt. Aus dem Vergleich zwischen dem subjektiven Charakter, der unwiderstehlichen verführenden Anziehungskraft, der größeren Zugänglichkeit und Relativität der einen, und der erbarmungslosen Objektivität der anderen, welche keine Kompromisse kennt und mit keinem lügenhaften Schein schmeichelt, deren einzelner Maßstab der konkrete Beweis, die reine Tatsache ist, — sind wir zu der Überzeugung gelangt, daß die Literatur sich an der Naturwissenschaft ein Beispiel nehmen sollte, um die eigene, heute in großer Gefahr stehende Würde zu retten, und daß sie darauf verzichten müßte, den Geist als ein abgeschlossenes, außerhalb der Natur stehendes oder ihr geradezu entgegengesetztes Gebiet zu betrachten.

Der Mensch findet in den höchsten Naturgeheimnissen einen Maßstab, der keinerlei Verblendung, keinen willkürlichen Zwang duldet und ihn sogar dem eigenen Selbst entfremdet; dagegen in der Isoliertheit der schöpferischen, künstlerischen Tätigkeit, wovon er Mittelpunkt und Quell zugleich ist, fehlt ihm die Kontrolle der objektiven, auf experimentale Weise bewiesenen Wahrheit. — Darum flutet sein ganzes Werk in dem grenzenlosen Meer der Relativität, da es aus persönlichen Prinzipien, Tendenzen, Anschauungen hervorgeht und wiederum ebenso verschiedenartigen individuellen Maßstäben begegnet. — Daher, als ausschließlich subjektives Produkt, als Erzeugnis jener Grundfaktoren der universellen Mannigfaltigkeit, welche Geschmack und Seele sind, — als Blut unseres Blutes, Fleisch unseres Fleisches, — bleibt die literarische Tätigkeit von der notwendigen Liebe abhängig, die das Ich zu sich selbst hat, und identifiziert sich mit ihm in einer Weise, daß es unfähig wird, das eigene Werk den







höheren, unsichtbaren Gesetzen der Schönheit zu unterstellen, was gewöhnlich nur die größten Künstler tun.

Dazu kommt es, daß die scheinbare Leichtigkeit der literarischen Leistung und die zahllosen Möglichkeiten, welche sie bietet, ihr eine unwiderstehliche Anziehungskraft verleihen. — Die Relativität des Geschmackes und der dem Wort angeborene Zauber lassen Schriftsteller geringen Ranges in ungeheurer Zahl aufwachsen. —

Die Naturwissenschaft dagegen kennt keine Mißverständnisse, keine falschen Werte: was sie dem um sie freienden Geiste verspricht, ist vor allem schwere dunkle einsame Arbeit, statt Beifalls und glänzenden Erfolgs; und das bürgt schon für eine Auswahl der sich Bewerbenden. Die Lebensfähigkeit einer wissenschaftlichen Arbeit, einer Erfindung, einer Entdeckung ist mit ihrem innewohnenden echten Wert unzertrennbar verbunden. — Möglich ist es in der Tat, über das Schöne und das Häßliche ohne Ende zu diskutieren; — die wissenschaftliche Wahrheit aber duldet das nur bis innerhalb gewisser Grenzen. Auf dem Gebiet der experimentalen Forschung und der wissenschaftlichen Erfindung ist keine Fälschung, kein sich Aufdrängen möglich: erbarmungslos sprechen die Zahl und das Licht ihr Urteil aus, und der Fehler läßt sich nicht verschleiern. Was sich als exakt erweist, lebt weiter; was die Kontrollprüfung nicht besteht, verschwindet in nichts. — Deshalb ereignet es sich auf dem Gebiet der Kunst, daß schlechte Werke in ungeheurer Menge entstehen, — dagegen bietet die Naturwissenschaft nicht mehr als zwei Möglichkeiten: entweder kommt nichts ans Licht oder, was entsteht, kann nicht anders als gut, echt und lebensfähig sein; denn nicht der Mensch richtet in diesem Fall sein Werk, sondern das Werk richtet sich selbst. — Keine Mißgeburten, auch keine unfruchtbaren Todesfälle sind auf diesem Gebiet vorhanden: — obwohl jedem wissenschaftlichen Ergebnis beschieden ist, einmal überholt zu werden, fährt es nichtsdestoweniger zu leben fort und seinen Wert zu behaupten als notwendiger Vorgang; denn die ganze Entwicklung der Wissenschaft ist einem Stammbaum vergleichbar, worin jedes Glied nicht denkbar ohne das vorangehende ist.

In der Literatur ergibt sich das in einem mehr begrenzten Sinn (obwohl auch darin das Gesetz der geistigen Erbschaft, der Einflüsse sich geltend macht), aus jenem Unabhängigkeitsprinzip heraus, welches mit der Phantasie, der Seele, der Individualität verbunden ist.

Eben darin, in der Notwendigkeit, die jeder schöpferische Künstler hat, ausschließlich für sich selbst zu gelten, und in der darauffolgenden Verlockung, das eigene Werk in günstigerem Licht erscheinen zu lassen, — in der ihm gebotenen Wahl, sich ganz hoch zu erheben und Bedeu-





tendes zu leisten, oder nicht sein zu können, erkennen wir den Ausgangspunkt alles Negativen, das so oft den blühenden Garten der Poesie in ein Feld voll Unkraut verwandelt. Das ist auch der Unterschied, der sie von der Naturwissenschaft am meisten trennt; denn die letztere, — insofern sie Wert und Sinn auch der Tätigkeit des bescheidensten Forschers verleiht und durch die Betrachtung der Naturerscheinung, worin das Ich sich selbst vergißt, zur Quelle einer unvergleichlichen Glückseligkeit wird; — hält den Menschen von allem vergeblichen Ehrgeiz und von allen unfruchtbaren vermessenen Versuchen fern. — Außerdem, da sie ihm fortwährend das Bewußtsein der Unendlichkeit des Kosmos und der winzigen Kleinheit jedes einzelnen Wesens aufzwingt, bestimmt sie keineswegs seinen Geist zu einer Überschätzung des individuellen Daseins und um so weniger macht sie ihn zur Verherrlichung seines eigenen geneigt. — Aus diesen Gründen heraus wäre es uns erwünscht, daß die Literatur in die Schule der Naturwissenschaft ginge, hauptsächlich für alles was ihre kritische Tätigkeit betrifft.

Unserer Ansicht nach wird die Dichtung unserer Tage meistens dadurch negativ beeinträchtigt, daß sie aufgehört hat, die Form als eine physische, elementare Notwendigkeit, als etwas, das von unzerstörbaren, unveränderlichen Gesetzen bestimmt wird, zu betrachten. — Es erweist sich als Unsinn, als Sünde gegen die Natur, die Willkür, womit man danach strebt, sie zu vergewaltigen, oder sogar nach Belieben zu vernichten, aus dem einzigen Grund heraus, daß sie von uns erschaffen wird. — Aber selbst bei dieser, welche die selbständigste aller Tätigkeiten erscheint, ist der Mensch nur Mittler, Vollzieher eines Befehls, einer Notwendigkeit, eines Gesetzes.

Wären wir gewöhnt, jede Erscheinung des Geistes in die physikalische Ordnung des Kosmos einzugliedern, so würden wir leicht erkennen, daß sowohl bei diesem wie bei jedem anderen menschlichen Tun die genaue Kenntnis und Anwendung gewisser Grundgesetze — neben der Inspiration und dem Talent, die erste Vorbedingung des Gelingens ist. — Kommt etwa je der Bauer auf den Gedanken, den Baum mit dem Wipfel in den Boden einzupflanzen, im Sommer statt im Frühling ihn zu lichten, im Winter zu säen? Oder vermißt er sich, den Weizen dort wachsen zu lassen, wo der Roggen allein reifen kann? — Fällt es dem Schmied, dem Glasarbeiter ein, kalt das Eisen zu schmieden und das Glas zu bearbeiten? Geht der Ingenieur an die Arbeit, ohne vorher die Verhältnisse gerechnet zu haben?

Und doch, der Künstler, der Schriftsteller allein — d. h. derjenige, der am fernsten von dem Stoff lebt oder ihn in dem Vorurteil behandelt, daß er etwas ganz Unlebendiges sei — meint, ihn unbestraft über die

legitimen Grenzen hinaus umgestalten und den Geist als etwas dem Kosmos ganz Fremdes betrachten zu dürfen; er allein hält die persönliche Willkür für das einziggültige Gesetz und für die bestimmende Vorbedingung für dessen Verwirklichung und lebendigen Ausdruck. Aber darin täuscht er sich gewaltig; denn auch der Geist ist ein Physisches, Elementares. Auch er gehorcht bestimmten, obwohl unsichtbaren und unerforschten Gesetzen, die seine schöpferische Tätigkeit bestimmen, und deren leiseste Veränderung die Vollkommenheit des Erzeugnisses gefährdet.

Könnte man den Vorgang der geistigen Schöpfung in seinen Tiefen erleuchten, so würde er uns das Herrschen fester Naturgesetze offenbaren, in dem gleichen Maße wie der Vorgang der physischen Empfängnis, die selbst in das dichteste Mysterium eingehüllt ist. — Ebenso wie das männliche und weibliche Wesen sich auch durch all seine äußerlichen, physischen Merkmale bezeugen muß, wie eine Tanne — welche etwas von der Magnolie an sich haben würde, keine Tanne mehr wäre; wie ein dolomitischer Fels keine Eigenschaft des vulkanischen und ein Kind von weißen Eltern keinen somatischen Charakter der schwarzen Rasse besitzen kann, — muß eine unabwendbare physiologische und physische Notwendigkeit auch der Geburt jedes geistigen Werkes vorhergehen.

Der Stoff, der die Tendenz in sich trägt, sich in gebundener Rede zu gestalten und auszudrücken und Dichtung zu werden, vermag nicht anderes, wenn er sich als solche behaupten und bis zum äußersten erfüllen will, als die Gestalt des Verses, des Rythmus — sogar jenes bestimmten Versmaßes, jenes bestimmten Rhythmus — anzunehmen; was vorbestimmt ist, als gemaltes Bild zu leben, muß der Farbe teilhaftig werden; — und was berufen ist, eine plastische Form bekommen, muß klare, reine Konturen haben.

Alles was geschaffen wird, wenn es lebensfähig ist, trägt in sich sein Gesetz, die unberührbare organische Notwendigkeit der eigenen Form, welche sich aus eigener Naturkraft heraus aufdrängt und behauptet. — Und gibt es keine menschliche Willkür, kein menschliches Genie, die das Wesen des zukünftigen Kindes im Mutterschoß nach Belieben zu umgestalten vermögen, kein Genie, dem es gelingt und erlaubt wird, was Lamm sein m u ß, zum Hund; — was Rose, zur Sonnenblume zu machen, — so wird es keinen geben, der einen geistigen Stoff, welcher sich in Rhythmus ausdrücken m u ß, in Prosa aufzwingen könne, oder in Farbe verwandeln was als Klang vorbestimmt ist, ohne dessen Lebendigkeit, dessen Wert schwer zu beeinträchtigen oder ganz zu zerstören.

Eine fortschreitende Abstumpfung der menschlichen Empfindungsfähigkeit und die Tatsache, daß wir das physische Bewußtsein der geistigen Form (welches bei den Antiken so stark war), nämlich jene Fähig-

keit, das Abstrakte selbst mit den Sinnen zu erleben, verloren haben, — sind daran schuld, daß man heutzutage manchmal ein formloses Gemisch von Worten mit dem Namen „Dichtung“ bezeichnet, daß ein verschrobenes Gebäude, eine Musik ohne rhythmisches Maß und Melodie den meisten Menschen nicht mehr jenen Schmerz, jene Abneigung verursachen, die ihnen dagegen die Unregelmäßigkeiten des menschlichen Körpers, der Tier- und Pflanzenwelt noch zu geben vermögen.

Warum — wenn die Finger der Hand fünf sein müssen, damit das Gebild der Hand sich bewahren kann, — wenn ein Viereck (um sich so nennen zu dürfen) alle vier Seiten gleich haben muß; — warum sollte ein Elfsilbiger nicht alle seine elf Silben besitzen und alle Akzente ordnungsgemäß tragen?

Es sei genug zu erwähnen, daß die Harmonie — jene Harmonie, die wir so erbarmungslos bei den Dingen der Elementarwelt und selbst in den einfachsten materiellen Erzeugnissen fordern, der erste Grund und das Merkmal jedes Kunstwerkes, Substanz und Bedingung der Form ist, — sich eben auf der Zahl und deren Zusammensetzungen gründet, um zu erkennen, wie sehr jedes Erzeugnis des Geistes dem physischen Gesetz untergeordnet sei, obwohl es sich die selbständige Mannigfaltigkeit des Inhalts vorbehält. — Die Anerkennung eines solchen Gesetzes ist für den Dichter ebenso notwendig wie für den Architekten, den Bildhauer, den Musiker, wenn auch die Folgen einer Überschreitung in seinem Werk nicht ebenso sichtbar ans Licht treten und nicht greifbar vom Erzeugnis selbst bewiesen werden.

Man darf also nicht behaupten, es fehle auf dem literarischen Gebiet der Maßstab, die Kontrolle des Gesetzes: es ist vorhanden, nur daß es sich nicht den Sinnen unmittelbar bemerkbar macht, und daß man es in sich wie eine Art Instinkt tragen muss.

Die Abstumpfung einer solchen Feinfühligkeit, eines solchen physischen und moralischen Bewußtseins der unveränderlichen Naturordnung ist — unserer Ansicht nach — zur Ursache der schlimmsten Mängel der Literatur geworden; und deshalb scheint es uns, daß nur ein beständiger Vergleich mit der Naturwelt und eine Annäherung an die Wissenschaften, welche sie erforschen, Dichtung und Literatur wieder auf die Höhe bringen könnte.

Nicht zufällig begegnen wir den größten Künstlern in jenen Epochen, in welchen sich die Wissenschaft von der Kunst noch nicht getrennt hatte, sondern als deren Bestandteil erscheint und ihr beisteht als ein Instinkt der Ordnung, als Betrachtungsfähigkeit jener, die im Universum herrscht. — Nicht zufällig studierte Dante Mathematik, Astronomie, Geometrie, — und Goethe empfand das Bedürfnis, seine Persönlichkeit durch die Kenntnis der Naturwelt zu vollenden.

Eine Bestätigung unserer Meinung finden wir auch darin, daß eben in Deutschland, welches als erstes gegen den Futurismus reagiert hat, solche Dichter wie Hans Carossa und Hans Grimm am Werke sind, die sich zugleich als Wissenschaftler betätigen: der eine Arzt, der andere Astronom; wie es auch andere gibt, wie Ina Seidel und Erwin Kolbenheyer, die in enger Verbindung mit der Naturwissenschaft stehen.

Wir haben hiermit angedeutet, was die Literatur auf dem rein schöpferischen Gebiete von der Naturwissenschaft lernen könnte. —

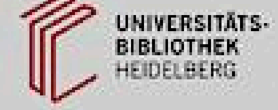
Wenn man nun das der kritischen Deutung in Betrachtung zieht, ist es leicht einzusehen, daß die Ergebnisse einer solchen Annährung noch fruchtbarer sein würden. Das Mysterium des dichterischen Ichs ist gewiß ebenso tief wie die anderen, die uns die Natur bietet; aber dessen Erforschung ist ein weit weniger glückliches Los beschieden.

Betrachtet in der Tat der Mensch nie sich selbst als Maßstab bei der Erforschung der wunderbaren Erscheinungen des Kosmos, vernichtet er sogar dabei das eigene Ich in der Bemühung, sie ganz objektiv zu deuten und für das, was sie wirklich sind, gelten zu lassen; — zeigt er sich außerdem bereit, auch andere Gesetze zu anerkennen als die, welche sein Dasein bestimmen und regeln, — zeigt er sich entschlossen, die Forschung dem Urteil vorangehen zu lassen; so glaubt er sich dagegen ohne weiteres von Anfang an im Besitz der Wahrheit, sobald seine Forschung das Kunstwerk in Betracht zieht; und das nur deswegen, weil es sich um das schöpferische Erzeugnis eines seiner Gleichen handelt. — Er vermißt sich sogar, das Urteil darüber auszusprechen, indem er der Schöpfung einer fremdartigen Welt den Vergleich mit der eigenen auferlegt.

Der Kritiker geht fast nie darauf aus, den Dichter einfach zu erforschen, zu erleben, — sondern ihn zu beurteilen; es kommt ihm nicht (ausgenommen der Fall, daß er selbst ein Dichter sei) als Aufgabe vor, ihn als solchen kennen zu lernen und anderen zu offenbaren, wie er eigentlich sei, sondern ihm liegt es vor allem daran, zu erklären, ob sein Werk schön und recht sei, oder ob es nicht anders, besser und wie es hätte sein müssen. — Das Geheimnisvolle, Einzigartige, Wunderbare wird daher im Vergleich mit der gewöhnlichen menschlichen Art zu sein beurteilt, — und nicht aus den Gründen, Prinzipien und Vorgängen jener abgeschlossenen, auf sich beruhenden Welt erklärt und gedeutet.

Bei solcher Methode kommt der Kritiker dazu, von abstoßenden Unregelmäßigkeiten, von Wahnsinn, Nachahmungen, Kunstgriffen zu reden; er gibt sich mit unverantwortlichem Leichtsinn den häßlichsten Vermutungen und Verdächten, den unberechtigsten Anklagen und Verurteilungen hin.

All dies würde aufhören zu sein, wenn man anfinge, den Dichter und den Künstler nicht mehr als die Steigerung des menschlichen Ichs, den





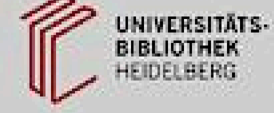
siegreichen Bezwinger und Herrscher alles Stofflichen und Elementaren, sondern als den uranfänglichen Ausdruck der Natur, als das Elementare schlechthin zu betrachten. — Der Sinn des Kunstwerkes würde bestimmt nicht erniedrigt werden, wenn man darin teilweise ein Ergebnis von physischen Gesetzen und Vorgängen erkennen würde, — gesetzt, daß man den Geist selbst als ein zum Kosmos, zur elementaren Welt Gehöriges betrachte.

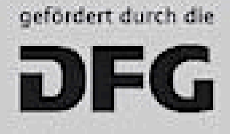
Was verbietet uns zu vermuten, daß gewisse geistige Erscheinungen und Vorgänge bestimmten physischen Prozessen entsprechen und sich mit ihnen sogar identifizieren? Was verbietet uns anzunehmen, daß die allherrschende Energie des Lichtes sich auch außerhalb der leuchtenden Körper, d. h. durch metaphysische Äußerungen, ausdrücke und behaupte? Da es Fische, Raupen und sogar Steine gibt, die es in sich tragen, warum sollte das höchste Geschöpf, der Mensch, nicht davon teilhaftig sein? Und dieses metaphysische Licht könnte nicht die gleiche befruchtende und zugleich auch zerstörende Wärmekraft besitzen, wie das Licht, welches in der physischen Welt sich auswirkt? Es kommt uns nicht als eine krankhafte, lächerliche Phantasie vor, zu vermuten, daß zwischen den Menschen und der äußeren Welt, oder zwischen Teilen des Ich selbst solche licht- und wärmeerzeugende Reibungen entstehen, welche den anderen ähnlich sind, die in anderen Körpern vorgehen. — Man dürfte ruhig in der dichterischen Tätigkeit einen Vorgang feuerhafter Art, irgendwie eine Sonnenausstrahlung sehen, die im Stande ist das menschliche Ich, den Geist nicht weniger als den Boden, die Pflanzen zu verbrennen.

Die Fortschritte der Naturwissenschaft verhelfen uns immer mehr zu dem Begriff von einer konzentrischen Tätigkeit, von einem endlosen Sich-Wiederholen der Natur und andererseits von einer immer größeren Neigung des Stoffes zur Abstraktion, zur Vergeistigung: daraufhin deuten z. B. die Entdeckung des Radiums, der elektromagnetischen Wellen, der X-Strahlen, die Zerlegung des Atoms. —

Da die Sachen nun einmal so stehen, dürfte man wohl gewisse Erscheinungen der elementaren Welt auch der Welt des Geistes, d. h. jenem Gebiet, das wir für so abgeschlossen und selbständig halten, zuschreiben. —

Nehmen wir einige Beispiele: Die übergroße Empfindlichkeit der Haut bei jenen Menschen, die aus kälteren und wenig sonnigen Ländern stammen, welche sich durch heftige Kongestionen verrät, sobald sie sich dem südlichen Klima aussetzen, — dieselbe sehr häufige Erscheinung der Blendung, der vorübergehenden Blindheit könnten wohl auf geistigem Gebiet ihre Entsprechungen haben in jener fast physischen Unfähigkeit, den blendenden Offenbarungen des Denkens und der dichterischen





Inspiration standzuhalten, welche vielen nordischen Genies angeboren ist, in jenem Wahnsinn also, wovon befallen wird, wer die inneren Augen zu lange und zu tief auf die geistige Sonne hat richten wollen.

Selbst jener von ihnen empfundene Trieb, das südliche Land geradezu vor dem Aufblühen ihrer besten inneren Kräfte zu suchen, scheint fast von dem Unterbewußtsein auszugehen, als eine Mahnung zur vorbeugenden Trainierung des Körpers, um den Geist zu schützen und den möglichen Störungen dessen weiterer Entwicklung zuvorzukommen.

Es geht daraus hervor, daß was uns bis heute bei einigen Dichtern als Wahnsinn, als Störung der kosmischen Ordnung vorkommt, — erklärt aus den physischen Gesetzen des Milieus, — sich als die wunderbarste Folge dieser Ordnung selbst behaupten ließe. Daher nicht mehr so oft würde der Kritiker, bei der Verwendung einer solchen Methode, für solche Fälle, sich auf physiologische Gründe oder auf die äußerlichen Zustände des Lebens berufen. Andererseits für all diejenigen, deren Kunst wir den Wert echter, reiner Poesie wegen ihres zu ideologischen, philosophischen Inhalts absprechen, könnte das Beispiel des Blinden gelten, der außerhalb jeden Einflusses des Lichtes und des Gestalteten lebt und für welchen die plastische Bilderwelt sich in Klang übersetzt und auflöst, ohne an Schönheit zu verlieren.

Es wäre auf diese Weise möglich, viele künstlerischen Eigenschaften und Richtungen zu verstehen, zu rechtfertigen und richtig zu beurteilen, die bis jetzt dem schwankenden, subjektiven Urteil der verschiedenen individuellen Temperamente ausgesetzt waren; vor allem die der Romantiker in ihrem Drang, Dichtung und Musik zu identifizieren und das Wort in reinen Klang zu verwandeln.

In der gegenwärtigen Epoche, worin die feinsten Apparate die unmerkbaren ätherischen Wellen offenbaren oder sogar die Umrisse und Farben der Töne sichtbar zu machen vermögen, würde es nicht schwer sein, gewisse Schöpfungen des Impressionismus zu erklären, worin Düfte sich in Farben, und Farben sich in Töne verwandeln, und die zu oft immer noch als Wahnsinn oder Kunstgriff gelten.

Manch metaphysischer Ausdruck von besonders feinfühligen Dichtern, wie Mallarmé, Rimbaud, Rilke, George würde als aufrichtige, natürliche Folge der Offenbarung einer außerhalb unserer Sinne liegenden Welt erscheinen und gedeutet werden. —

Und ebenso: da ungeheure elektromagnetische Stürme sich in den siderischen Räumen abspielen, was verbietet uns anzunehmen, daß sie auch in den unendlichen Himmeln des menschlichen Ichs ausbrechen, daß der Geist manchmal mit größter Glut aufloht, siegreich sich in die Höhe emporschwingt, Hindernisse niederwirft, Welten umgestaltet, gerade

in dem Augenblick, wo er unserem kurzsichtigen Auge verbraucht und ohnmächtig erscheint wegen einer hilflosen äußerlichen Unbeweglichkeit oder einer sinnlosen chaotischen Erregung? nämlich insofern als der Dichter uns als ein Wahnsinniger, ein Selbstsüchtiger oder ein der Erde und dem Leben völlig Entfremdeter vorkommt?

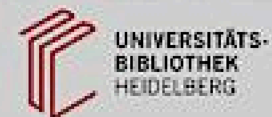
Auch das dämonische Vorwissen, der prophetische Sinn, die Selbstüberhebung, die furchtbare Entzweiung des dichterischen Ichs, welche Ursache vieler tragischen Dichterschicksale, vieler Mißverständnisse sind, — all jene Übertreibungen, Traurigkeiten, Ungleichmäßigkeiten, denen man oft einen ausschließlich menschlichen Grund sucht und die man als Krankhaftes deutet und verurteilt — haben ihr Entsprechendes in unzähligen Vorgängen und Erscheinungen der Naturwelt: in dem Tier, das sich aufregt und schreit vor Erdbeben oder anderen kosmischen Ereignissen; in der magnetischen Nadel, die in der Nähe des Pols sich als verrückt gebärdet; in dem Vogel, welcher der Liebe bedarf, um seinen Gesang zu entwickeln; in dem Radiumatome, welcher jedem andern Körper die eigene Radioaktivität vermittelt.

Und doch, während man an die offenbarende metallene Spitze, an die innerlich verwandelten Elektrone glaubt, hält man oft den prophezeienden Dichter für einen Wahnsinnigen, einen Verblendeten, — klagt man ihn an wegen weiblicher Passivität, selbstsüchtigen Stolzes, skrupellosen Egoismus, — so entfernt ist man davon, seine kosmische Notwendigkeit und Feinfühligkeit, seine innige Zugehörigkeit zu der physischen Welt anzuerkennen, nämlich jenen ganzen organischen Komplex, der mit unglaublichem Paradox als übernatürlich bezeichnet wird, während er ein ausschließlich elementarer ist.

Der Dichter ist Natur, Element; und wir sind der Meinung, daß der Kritiker, um ihn richtig zu deuten und zu schätzen, sich davon überzeugen und ihn so erleben muß, wie er zur Zeit der alten Mythen empfunden wurde, in jener Zeit als der Gott des Lichtes und der Dichtung ein und derselbe war und der dichterische Geist sich in Dionysos und in der Sibylle mit dem elementaren „Furor“ identifizierte, als Philosophen und Naturwissenschaftler ihre Gedanken in Versen ausdrückten, als die Dichter den Anfang der Welt besangen, und ihr Gesang als eine gestaltende Kraft, ein bildendes aktives Prinzip des Kosmos aufgefaßt wurde.

Es war eine Zeit, wo sich die Dichtung mit der Wissenschaft identifizierte, indem sie die Geheimnisse der Natur aus Intuition und organischer Teilhaftigkeit heraus kannte, und wo sie ermöglichte, daß die philosophischen und wissenschaftlichen Studien und die spekulativen Forschungen sich aus ihrem Schoß entwickelten. —

Heutzutage dagegen trägt die Naturwissenschaft allein in sich die einzige echte Poesie, indem sie die früher vom Menschen nur intuitiv an-





erkannten Wahrheiten auf experimentelle Weise entdeckt und beweist. — Und es wird eine Zeit kommen, in welcher die Dichtung ihren Ausgang von den experimentellen, wissenschaftlichen Offenbarungen nehmend, sich nicht mehr als Instinkt entwickeln und gestalten wird, sondern mit einem neuen Bewußtsein der eigenen, physischen Gesetze und elementaren Wunder, der eigenen Aufgabe, das Universum zu offenbaren.

Die Überwindung des Barock in der deutschen Lyrik

Von

Erich Trunz

(Schluß)

Am Ende des Barockjahrhunderts verschiebt sich nun das zweiteilige Naturgedicht in seinem Aufbau: Die Naturdarstellung wird breiter, die emblematische Ausdeutung wird kürzer. Zugleich wird aus der allgemeinen Naturschilderung ein liebevoll ausgemaltes, mit vielen Einzelzügen ausgestattetes Bild, das immer mehr besondere, beobachtete Züge annimmt. Barthold Hinrich Brockes, dessen Gedichte 1721 unter dem Namen „Irdisches Vergnügen in Gott“ zu erscheinen beginnen, schildert die Natur bereits als etwas Beobachtetes und Erlebtes in kräftig gegenständlicher Art.

Kirsch-Blühte bey der Nacht.

Ich sahe mit betrachtendem Gemüte
Jüngst einen Kirsch-Baum, welcher blüh'te,
In küler Nacht beym Monden-Schein;
Ich glaubt', es könne nichts von gröss'rer Weisse seyn.
Es schien, ob wär' ein Schnee gefallen.
Ein jeder, auch der klein'ste, Ast
Trug gleichsam eine rechte Last
Von zierlich-weissen runden Ballen.
Es ist kein Schwan so weiß, da nemlich jedes Blat,
Indem daselbst des Mondes sanftes Licht
Selbst durch die zarten Blätter bricht,
So gar den Schatten weiß und sonder Schwärze hat.
Unmöglich, dacht' ich, kann auf Erden
Was weissers ausgefunden werden.
Indem ich nun bald hin bald her
Im Schatten dieses Baumes gehe:
Sah' ich von ungefehr
Durch alle Bluhmen in die Höhe
Und ward noch einen weissern Schein,
Der tausend mal so weiß, der tausend mal so klar,
Fast halb darob erstaunt, gewahr.





Der Blüte Schnee schien schwarz zu seyn
Bey diesem weissen Glanz. Es fiel mir ins Gesicht
Von einem hellen Stern ein weisses Licht,
Das mir recht in die Seele stral'te.

Wie sehr ich mich an Gott im Irdischen ergetze,
Dacht' ich, hat Er dennoch weit grös're Schätze.
Die gröste Schönheit dieser Erden
Kann mit der himmlischen doch nicht verglichen werden.

Das Gedicht beginnt „Ich sahe... jüngst...". Der Mensch steht zur Natur in Beziehung durch Beobachtung und „betrachtendes Gemüt", nicht durch magische Analogie. Er sieht das ihm Gegebene, Einmalige. Das Göttliche ist in eben dieser Nacht, in diesem Kirschbaum. Zwar wagt auch Brockes hier noch nicht das reine Naturbild, zum Schluß wird der Sternenglanz gegen die Kirschblüte ausgespielt und entsprechend der Himmel gegen die Erde. Aber der beherrschende Ton des Ganzen ist doch durch die liebevolle Ausmalung des Nahen, Gesehenen, Erlebten gegeben, das durch seine Schönheit die Seele religiös ergreift. Auch die äußere Form paßt zu diesem Abstandlosen, Häuslich-Nahen: Der Madrigalvers, durch seine Unregelmäßigkeit der Prosa nahestehend und jedem Satze sich anschmiegend, ist ein intimer, mitunter ein plaudernder Vers und leistet dem Subjektiven Vorschub.

Die bei Brockes bereits unwesentlich gewordene Schlußmoral fiel dann bald gänzlich fort. Bei Klopstock ist alles Religiöse in der dichterischen Gestaltung der Natur selbst enthalten. Die Ode „Der Zürichersee", 1750, ist als Landschaftsgedicht durchaus religiös empfunden, ohne das Göttliche als solches zu nennen. Hier herrscht keine barocke Zweiheit mehr, sondern vollkommene Einheit. Es ist nicht mehr komponierte Landschaft, sondern wirklich erlebte Landschaft, ja nur das Erleben der Landschaft im Gefühl des Dichters. Auch hier waren Goethe und Hölderlin Klopstocks Erben und Vollender.

Wie in der geistlichen Dichtung das im Barock nur als Emblem angeführte Naturbild sich zur Selbständigkeit auswächst, so geschieht es ähnlich in der weltlichen Dichtung mit dem Naturhintergrund des Liebesgedichts. In der Stauferzeit finden wir — sehr stilisiert, sehr ausgewählt, strenger Überlieferung gehorsam — den Mai, „bluomen unde klê", „kleiner vogellîne sanc" „an der heide"; dies Wenige genügt, um freudige Umwelt anzudeuten. Es ist ein Zeichen hoher Kunst, daß die Dichter in diesem engen Rahmen so mannigfaltig und ergreifend bleiben. Man wählt nur wenige Motive. Man sieht sie nicht, man weiß sie. Sie sind fast zur Formel geworden, also Sprache. Sie malen nicht, sondern sie bedeuten. In der bildenden Kunst bestehen damals die Zeichnungen aus Konturen, nicht aus Tönen, und auch diese Umrißlinien malen nicht,





sondern sie bedeuten; denn sie sind etwas, was es im Grunde als Gesehenes nicht gibt, etwas Gedachtes. Realia kann man nur malen, ein Bedeuten weist immer auf Universalia. Kunst aber ist in beiden Bereichen möglich. Das Volkslied des 16. Jahrhunderts benutzt als Natureingang fast noch den gleichen Motivkreis wie der Minnesang. Das Barock erweitert ihn etwas durch Bestandteile antiker Schäferdichtung, bleibt aber durchaus bei traditionellen Zügen, die stets wiederkehren: Man beginnt mit dem Mai, den Blumen, den weidenden Herden, um dann zu den Schäfern überzugehen. — An zwei Stellen aber wird dieses Schema überwunden. Der eine Vorstoß führt zum reinen Naturgedicht. Dieses gelingt erstmalig den Nürnberger „Pegnitzschäfern" Klaj und Birken. Sie streuen in ihren Roman Gedichte ein, die im bloßen Darstellen eines Naturgegenstandes — eines Bachs, einer Linde — sich genügen. Doch sind diese Gedichte in sich nach Motiven und Formen noch eklektisch und geziert, bleiben also insofern dem Barock verbunden. Der andere Vorstoß führt zur reinen beobachteten Gegenständlichkeit. Der Schwabe Weckherlin schildert in seinen Jahreszeiten-Gedichten die heimische Landschaft und bäuerliche Arbeit. Er bringt, was das Auge wirklich sieht: Ein Kornfeld, trocken und gelb, Schnitter, die es mähen, Mägde, die die Garben binden, daneben Apfelbäume, deren Früchte sich röten. Mit dieser malenden Art steht er in seinem Jahrhundert in Deutschland einzigartig da. Aber dies sind nun wiederum keine reinen Naturgedichte; es sind nur Einleitungen zu Wettgesängen der Hirten nach Art des Theokrit. So sind auch hier die alten Formen noch nicht völlig abgestreift. Aber es ist doch zum ersten Mal ein wirklich gesehenes Naturbild geschaffen, wie es dann später Brockes, Drollinger, Haller, Ewald v. Kleist und andere weiterentwickelt haben. Und wieder zerbricht nun die alte Gattungsordnung. Denn das neue Naturgedicht hat sich sowohl aus der geistlichen als auch der weltlichen Dichtung herausentwickelt; es kennt diese Zweiteilung nicht mehr, es kennt nur eine einzige Welt; es schildert das Alltägliche, das „Öffentliche", und doch ist dies zugleich „Geheimnis", denn sein Wesen ahnt nur der Mensch, dessen Religiosität davon angesprochen wird, darum ist es „heilig":

> Müsset im Naturbetrachten
> Immer eins wie alles achten;
> Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
> Denn was innen, das ist außen.
> So ergreifet ohne Säumnis
> Heilig öffentlich Geheimnis. (Goethe, „Epirrhema").

Den gleichen Wandel vom komponierten zum gesehenen Bild, von rhetorischer zu bekenntnishafter Form, von sachbezogener zu ichbezogener Dichtung zeigt zu gleicher Zeit die Liebesdichtung. Der Minnesang





hatte zum ersten Mal einen festen Kreis von Motiven und Formen der Liebesaussprache geschaffen. Er wird abgelöst durch den europäischen Petrarkismus, aus welchem die deutsche Barockdichtung sich entwickelt. Auch hier herrscht eine Anzahl fester Motive und Formen. Wie im Kirchenlied wird hier nicht neugeschaffen, sondern nur variiert und verfeinert. Damit ist auch der seelische Bereich abgesteckt. Es gibt noch große tragende Bindungen der Kultur, auch für das Aussprechen der Liebe. Das persönliche Erleben spricht nur mittelbar durch das allgemeingültige Thema. Man will die Geliebte durch das Gedicht ehren und preisen, sie rhetorisch erheben, aber nicht ihre Besonderheit gestalten. Man wählte edle Worte, seltene Bilder, erlesene Reime, gleichsam als legte man ihr ein edles Geschmeide um. Hier konnte das romanische Barock Schule machen, und seit der Jahrhundertmitte hat Hofmannswaldau diese Form zum Gipfelpunkt geführt.

Auff ihre schultern.

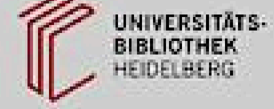
Ist dieses schnee? nein, nein, schnee kan nicht flammen führen.
Ist dieses helffenbein? bein weiß nicht weis zu seyn.
Ist hier ein glatter schwan? mehr als der schwanen schein,
Ist weiche woll alhier? wie kan sich wolle rühren?

Ist alabaster hie? er wächst nicht bei saphiren,
Ist hier ein liljen feld? der acker ist zu rein.
Was bist du endlich doch? weil schnee und helfenbein,
Weil alabaster, schwan und liljen sich verlieren.

Du schaust nun, Lesbie, wie mein geringer mund
Vor deine schultern weiß kein rechtes wort zu finden,
Doch daß ich nicht zu sehr darf häufen meine sünden,

So macht ein kurtzer reim dir mein gemüthe kund:
Muß Atlas und sein hals sich vor dem himmel biegen,
So müssen götter nur auf deinen schultern liegen.

Das Hauptstilmittel ist hier das Bild und ist zugleich die Häufung, denn kein Bild scheint zu genügen. Um dieses Sich-nicht-Genugtun-Können zu unterstreichen, wird jede Bildidee als Frage und sofortige Verneinung gebracht und hierdurch das gewollt Erregte in die an sich kühl komponierte Sprache hineingetragen. Die Bildgegenstände sind absichtlich etwas Erlesenes und Sinnenhaftes: Elfenbein, Alabaster, Lilien ... Würde ein heutiger Leser fragen, was er nun bei diesem Gedicht vor sich sieht, so müßte er wohl sagen: Nichts. Es ist aber gar nicht das Ziel, einen Hauch von dem Wesen einer Frau einzufangen, sondern das Ziel ist, ihr zu huldigen. Und eine Huldigung ist das Gedicht. Es wählt ein Motiv, das es ermöglicht, die Angebetete als den Höhepunkt der Schöpfung dar-





zustellen. Es bietet stilistisch dafür die erlesensten Mittel einer virtuosen Kunst auf. Gedichte auf die Augen oder auf die Schultern der Geliebten gehörten zum festen Themenkreis des Barock. Hier wird nun versucht, diese übliche Form der Huldigung ins Höchstmaß zu steigern, also alle Huldigungen zu überbieten und dadurch die Besungene höher zu ehren — und somit höher zu setzen — als es je mit einer Frau geschah. Insofern ist es reine Rhetorik. Alles bleibt im rein Sprachlichen, es bleibt Motiv und Stilmittel. Die Individualität der Besungenen ist völlig gleichgültig — das Gedicht paßt in jedem Falle —, ja es braucht überhaupt an keine bestimmte Frau gedacht zu sein, das Motiv kann um seiner selbst willen ergriffen sein, nur um der Freude willen, die Vorgänger, die es bereits gestalteten, zu überbieten. Hofmannswaldaus Gedicht erschien 1695 in der Neukirch'schen Sammlung. In ihr tritt zum letzten Mal das volle Barock mit rauschendem Pathos auf, eine Kunst der festen Motive, huldigenden Haltung, rhetorischen Sprache.

Zwanzig Jahre später dichtet Johann Christian Günther seine Liebeslieder an Lenore Jachmann. Ein völlig anderer Ton klingt uns entgegen.

An seine Schöne
Bora, den 22. Aug. A. 1719.

Nun Kind, ich kan dich nicht mehr bitten,
Behalt mein Herz in treuer Brust.
Das Denckmahl deiner muntren Sitten
Erweckt mir auch von weiten Lust,
Und wo ich reise, wohn und bin,
Da folgt mir dein Gedächtnüß hin.

Ein Waldhorn klingt bey Abendstunden
Von weiten durch die Gärthen schön,
Es reizt das Blut verliebter Wunden
Und läst die Geister flüchtig gehn;
Jedoch ergözt mich das Gehör
Von deinem Wohlseyn noch viel mehr.

Das Glücke spielt mir tausend Poßen
Und lockt mich auf des Hofes Eiß,
Ich folg ihm klug und unverdroßen,
So gut ich seine Tücke weis;
Die Vorsicht leite, wie sie will,
Ich halt in allen Wettern still.

Die Gegend, wo ich jezund dichte,
Ist einsam, schatticht, kühl und grün;
Hier hör ich bey der schlancken Fichte
Den sanften Wind nach Leipzig ziehn
Und geb ihm allzeit brünstiglich
Viel tausend heiße Küß an dich.

Hier kan ich mich der Zeit bequemen,
Hies ist mir Still und Ort geneigt,
Die große Rechnung vorzunehmen,
Wie viel mir Leipzig Guts erzeigt;
Doch alles, was ich schätzen kan,
Das kömmt auf deinen Umgang an.

Erinnre dich der ersten Küße,
Die niemand als der Schatten sah;
Sie machten mir die Äpfel süße;
Ach, wäre doch die Zeit noch da!
Gedenck an Pfeifers Schlafgemach
Und zehle dort die Wollust nach.

Der Umgang wurd uns sonst verbothen,
Wir suchten die geheimste Bahn,
Wir riefen die verwandten Todten
Zu Zeugen unsrer Freundschaft an
Und ließen bey verschwiegner Pein
Den Kirchhof unsre Freystatt seyn.

Hier wird eine konkrete Situation deutlich. Der Dichter, nach manchen Mißerfolgen, will sich in den Hofdienst begeben und macht deshalb eine Reise. Er bezeichnet Ort und Tag und macht die Landschaft mit wenigen Strichen lebendig. In unmittelbarer Lebendigkeit erstehen auch die gemeinsamen Erinnerungen in den beiden letzten Strophen. Bei Hofmannswaldau war ein festes Motiv neu mit rhetorischen Mitteln durchgeführt. Bei Günther handelt es sich um das Einmalige und Besondere in Landschaft, Lebenslage und Gefühl. Er hält Überschau über sein Ich, hält „die große Rechnung" über die Zeit in Leipzig (Str. 5), sitzt nun in Bora und schreibt Strophen, die nur für Eleonore und keine andere Frau passen. Alles dies ist einmalig, unmittelbar. Zwar sind barocke Züge noch nicht gänzlich abgestreift: Die harte Antithese „Ein Waldhorn klingt... schön... jedoch... das Gehör von deinem Wohlsein noch... mehr..." (Str. 2) ist noch in rhetorischer Art Vergleich, Übersteigerung, Huldigung; und doch: Die vier Waldhorn-Zeilen sind nicht nur als Metapher, als sprachliches Stilmittel da wie bei Hofmannswaldau Elfenbein und Schwan, sondern sie bergen zugleich Wirklichkeit und Empfindung. So sind noch die letzten barocken Formbestandteile umgewandelt zur Ausmalung konkreter Erlebnisse und Stimmungen. — Günther ist der erste deutsche Lyriker, dessen Gedichte uns ein genaues Bild seines äußeren und inneren Lebens vermitteln. Wollte man bei einem Minnesänger oder Barockdichter seine Gedichte so zu ordnen versuchen, daß ein Seelenroman entsteht, so würde man immer fehlgehn. Denn nicht private Erlebnisse, sondern feste bleibende Motive geben die Themen an. Erst bei Günther werden Gedichte zum lyrischen Tagebuch. Die





besungenen Gestalten treten in ihrer Verschiedenheit hervor, und ebenso zeigt sich seine eigene Art, freudig aufbrechend, leidenschaftlich entflammt, leicht verwirrt, verzweifelt sich betäubend, düster die Summe seines Lebens ziehend. Er ergeht sich nicht in allgemeinen Betrachtungen über das Wesen des Menschen wie Gryphius, sondern geht stets von seiner persönlichen Existenz aus. Goethe sagte von ihm, „er besaß alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar im gemeinen, wirklichen Leben“ (Dichtung und Wahrheit, Buch 7). Dieses „gemeine, wirkliche Leben“ war im Barock der Dichtung fern geblieben, denn das Wesenhafte war das Allgemeine, und das Besondere war das Gleichgültige und darum zu Meidende. Für Günther aber ist das „gemeine, wirkliche Leben“ das einzige ihm Gegebene. Goethe hat ihn als seinen Vorläufer empfunden und hat selbst das „wirkliche Leben“ zur Grundlage seiner Dichtung gemacht, aber so, daß stets das erlebte Besondere über sich hinausweist; denn: „Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ (Maximen und Reflexionen, 314).

Günther hat für sich das Barock überwunden. Von ihm führt der Weg zu Klopstock und Goethe. Vorläufer hat er kaum gehabt. Nur einer wäre zu nennen, Paul Fleming. In seinen letzten Gedichten läßt sich die Gestaltung seines persönlichen Erlebens — gebrochener Treue und neuer Liebe in Reval — deutlich erkennen; doch stehen sie zwischen einem sonst rein barocken Lebenswerk. Es war nur ein erster Vorklang. Erst in Günther bricht das Neuzeitliche mit Bewußtheit und Vollkraft durch. Anderseits ist aber damit das Barock noch nicht vorüber. Denn dessen Ausklang im 18. Jahrhundert ist die Anakreontik. Eine schwache Zeit: Nicht mehr gebunden an das ungeheure kosmische Weltbild des Barock und noch nicht verpflichtet durch das innere Gesetz der späteren Genielehre, vermag sie zu keiner Tiefe zu gelangen. Ohne den metaphysischen Hintergrund des Barock bleibt sie doch bei dessen Traditionalismus der Themen. Wein und Mädchen sind für sie rein literarische Motive. Sie ist nicht mehr so überspitzt und überladen wie das Hochbarock, aber die Form als solche ist durchaus noch gewollte bindende Mode. Erst als durch Klopstock und die Dichter des Hains auch die Anakreontik sich überlebt, sind die letzten Klänge des Barock verschwunden.

Die gleichen Wandlungen wie im religiösen Gedicht, im Natur- und im Liebesgedicht ließen sich auch an anderen Themen aufzeigen. Wie das Bild der Geliebten wandelt sich das des Freundes; das Barock liebt Lobgedichte auf seine Gelehrtheit, das 18. Jahrhundert Seelenbildnisse seiner Eigenart. Und zumal das Selbstbildnis entwickelt sich nun in der Lyrik, und an Stelle des für jeden Menschen geltenden Memento mori



tritt die nur dem eigenen Gewissen unterworfene Überschau des persönlichen Lebens. — Auch die anderen Gattungen der Dichtung zeigen im Ausgang des 17. Jahrhunderts keimhaft die ersten neuzeitlichen Züge. Neben den barocken Staatsroman — etwa bei Anton Ulrich von Braunschweig —, dessen breite Werke einen allumfassenden Ordo repräsentieren und ein zentralistisch aufgebautes Riesengefüge aller Stände, Tugenden und Lebensformen aufrichten, tritt der Individualroman, der nicht von jenem Ordo, sondern vom Einzelmenschen aus die Welt sieht. Und während dort eine zeitlose Idealwelt dargestellt wird, dringt hier immer mehr die deutsche bürgerliche Gegenwart ein. Jonshons „Damon und Lisille" (1663—72) und die Anfangskapitel von Grimmelshausens „Springinsfeld" (1670) sind ein Vorklang dieser erlebnismäßigen Erzählungsart, die später in Schnabels „Insel Felsenburg" (1731) und Gellerts „Leben der schwedischen Gräfin v. G." (1746) sich fortsetzt.

So standen um 1700 die neuen Kräfte zum ersten Male bereit. Aber sie kündigten sich nur an; es war niemand da, sie durchzusetzen. Dazu waren jene Männer nicht stark und nicht klar genug, die weichen und früh verstorbenen Günther und Pyra, der gemächliche Brockes, der weltferne Schnabel. Die entscheidenden Kräfte kamen erst mit Klopstock und Lessing.

Auch gehörte zum Durchsetzen des Neuen nicht nur die Leistung des Dichters, sondern auch die des Kritikers. Denn die ganze barocke Dichtung gründete in einem gedanklichen System; dieses mußte erst durchstoßen und durch neue Gedanken ersetzt werden. Auch hier deutet sich die Wendung zum ersten Male schon um 1700 an, bei Thomasius, der nicht vom System, sondern vom Menschen ausgeht, nicht von dem Seienden als solchen, sondern vom Erlebnis, und der sagt: „Ich rede nicht auf rhetorische Weise, sondern ich beziehe mich auf die Erfahrung..." (Diskurs von der Freiheit der itzigen Zeiten gegen die vorigen, 1697). Aber auch dies blieben Anfänge, Bruchstücke. Wirklich durchgesetzt haben die neue Kunstauffassung dann erst Lessing, Hamann und Herder. — So ergibt sich nochmals ein Gegensatzpaar, von dem aus man den ganzen Beginn der Neuzeit überblicken kann, weil es bis in den Kern der Weltanschauungen führt: Im Barock gibt es die Regeln, wie man dichten solle; seit Herder gibt es den Glauben an das Genie, das vorbildliche Kunst schöpferisch hinstellt. Jene vor dem Kunstschaffen von einem absoluten Ordo ausgehende Regel war niedergelegt als Poetik. Diese nach Schöpfung der großen Werke sich bildende eindringende Betrachtung ist Literaturgeschichte.

Die barocke Poetik war religiös begründet. Gott hat aller Welt Gesetze gegeben, also auch der Dichtung. Man muß sie suchen, erlernen. Aber es war schwer, sie zu finden. In der Musik schien das leichter, auch

in der Baukunst. Ihre Formen ließen sich unmittelbar auf göttliche Urformen zurückführen. Niemand hat das großartiger getan als Johann Kepler. Man kann das Weltbild des Barock in seiner allumfassenden und das Gesamtgefüge in·eins sehenden Kraft nirgendwo besser kennen lernen als aus Keplers Hauptwerk „Harmonices mundi" 1619. Wer annimmt, Kepler habe die Planetenbahnen erforschen wollen, versteht ihn falsch. Diese Arbeit war nur ein Teilgebiet seines Forschens, sein tieferes Ziel waren die Harmonien des gesamten Kosmos. Und in dieser Schrift nun rührt er an das Weltgeheimnis. Darum war ihm dieses Buch sein liebstes Werk, und sein Klang ist ein Jubeln und anbetendes Singen und ist zugleich ein strenges Berechnen — eben dieses Zugleich ist so bezeichnend für die Seele des Barock. Kepler untersucht hier die Proportionen der Planetenbahnen, die der musikalischen Harmonien und die Grundformen der Kristalle und folgert daraus eine Universalharmonie. Diese errechnet er als Harmonie der Sphären und erweist sie als übereinstimmend mit der Heilsordnung, z. B. entspricht der musikalische Dreiklang der Dreieinigkeit. Es gibt also eine von Gott geschaffene kosmische Harmonik. In diese muß der Mensch sich einschwingen, dann ist seine Kunst richtig. Darum schließt Kepler unmittelbar an die astronomische Berechnung der Planetengesänge den Aufruf an die Künstler, die sich mit ihren mehrstimmigen Tonsätzen hineinsingen in die Harmonien der Welt: „Jetzt, Urania, bedarf es vollerer Klänge; denn jetzt will ich von den harmonischen Maßen der Sternenbahnen zu Höherem aufsteigen, dahin, wo das wahre Urbild des Weltenbaus (genuinus archetypus fabricae mundanae) geheimnisvoll verborgen ruht. Folgt mir, Musiker der Gegenwart, und beurteilt die Sache von eurem Wissen aus, das dem Altertum noch nicht bekannt war. Euch hat in den letzten Jahrhunderten die immer verschwenderische Natur endlich als die ersten die tiefste Allgesetzlichkeit wiederspiegelnden Beispiele hervorgebracht, nachdem sie durch zwei Jahrtausende darüber gebrütet hatte. Durch die Harmonik eurer mehrstimmigen Sätze, durch Euer Gehör, hat sie ihr innerstes Wesen hineinklingen lassen in den menschlichen Geist, dieses Lieblingskind des göttlichen Schöpfers" (Buch V, Kap. 7). So fand im Barock die Kunst ihre kosmisch-metaphysische Begründung. Kepler schafft eine Verbindung von jenem „genuinus archetypus fabricae mundanae" bis zu den Einzelregeln von Harmonielehre und Kontrapunkt. Entsprechend versuchten die Architekturtheoretiker die heiligen Formen von Kreis und Kreuz oder heilige Zahlen der Baukunst zugrunde zu legen. Wie aber war ein solcher Weg zur Dichtung zu finden? Man suchte mathematische Proportionen anzuwenden auf die Silbenzahl und Strophenform. Man suchte nach einer Natursprache im Rauschen der Bäume, im Murmeln der Bäche, nach einer Sprache, wie Adam sie im Paradiese sprach. Aber hier kam man nicht

weiter. Und da wandte man sich an die „sapientia veterum". Das Autoritätsdenken des Mittelalters lebte noch fort. Zu der Autorität der Bibel war die des Altertums gekommen. Darum zeigten der biblische Dichter David und die Dichtungen und Poetiken der Antike die Gesetze der Kunst. Für alle Gattungen, hohe und niedere, große und kleine, stellte man nun die Vorschriften zusammen. Eine große Sehnsucht, die nach dem richtigen Wort, war so zur Sache kleiner Philologen geworden. Ihre Regeln mußte man lernen, um zu dichten. Doch am Ende sah man ein, daß dieser Weg das Gegenteil von dem erreichte, was man ursprünglich wollte. Um 1700 wird man der Regeln müde, sie erscheinen als totes Gehäuse, als „Scholastik", als „Pedanterey".

Thomasius ahnte es, Hamann wußte es und Herder rief es laut hinaus: Es gäbe keine objektiven Regeln, sondern auf den Menschen müsse man blicken. Aus ihm müsse Dichtung erstehen, seines Wesens, ursprünglich, echt; nicht gemacht, sondern gewachsen, nicht gewollt, sondern gemußt. Der Organismusgedanke gehört mit dem Geniebegriff wesensmäßig zusammen. Das Genie schafft, was seinem Wesen entspricht, und es schafft die für alle seiner Art verbindliche Kunst. Herder sagt 1773 in seinem Aufsatz über Shakespeare, das Genie sei „ein Sterblicher mit Götterkraft begabt", und fährt fort: „Glücklicher Göttersohn... Eben das Neue, Erste, ganz Verschiedene zeigt die Urkraft seines Berufs." Im scharfen Gegensatz zu dem Traditionalismus des Barock, zu der objektiven Regel, steht hier die Einmaligkeit der Schöpfung und ihre Verwurzelung im Menschen. Hier erhält die Kunstauffassung der Goethezeit ihre grundlegenden Gedanken. Es war Herder mit dem Ausdruck „Götterkraft" tiefer Ernst. Und etwa 60 Jahre später, in einem Goetheschen Gespräch — es ist in diesem Zusammenhang gleichgültig, wieviel davon auf Eckermann, der es auf den 11. 3. 32 datiert, zurückgeht — heißt es: „In religiösen und moralischen Dingen gibt man noch allenfalls eine göttliche Einwirkung zu, allein in Dingen der Wissenschaft und Künste glaubt man, es sei lauter Irdisches... Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raffael und Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse... Gott hat sich nach den bekannten imaginierten sechs Schöpfungstagen keineswegs zur Ruhe begeben, vielmehr ist er noch fortwährend wirksam wie am ersten..." Auch Goethe und Herder leiten die Kunst aus dem Göttlichen her — wie Kepler. Aber Kepler sprach über Zahlen, Proportionen: Beziehungen von Planetenbahnen, Kristallbau und Dreiklang. Goethe nennt Menschen, einmalige geschichtliche Gestalten: Mozart, Raffael, Shakespeare. So führt der Glaube an die „göttliche Einwirkung in Dingen der Künste" nun in der Goethezeit zur Geschichte, und Herder wurde der erste große

Geschichtschreiber der Kunst. Auch hier bleibt die letzte Triebkraft und gültige Rechtfertigung die religiöse Verwurzelung. Aber nun ist es nicht mehr ein Regelsuchen, sondern ein Verstehenwollen, nicht mehr kosmischer Ordo, sondern menschliche Geschichte.

Der geschichtliche Mensch, wie man ihn seit Herder sieht, ist der endliche Mensch. „Jeder Mensch findet sich von den frühesten Momenten.. an... bedingt, begrenzt... Weil aber niemand Zweck und Ziel seines Daseins kennt, vielmehr das Geheimnis desselben von höchster Hand verborgen wird, so tastet er nur..." (Wanderjahre III, 13). Der Mensch und seine Welt sind eine Einheit; er erkennt nur das ihm Erkennbare, er bleibt gestellt an seinen einmaligen Ort in der Welt, bleibt geschränkt in die Grenzen seiner Artung. „So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen" (Urworte, Orphisch). Sinnerfüllung des Daseins ist nicht möglich als unendliche Erkenntnis, sondern nur durch endliche Tätigkeit. Es gibt nur eine Möglichkeit, die, „das Tun am Denken, das Denken am Tun zu prüfen" (Wanderjahre II, 9), so bleibt der Mensch zwar in seinen endlichen Grenzen, aber doch als ein Fortschreitender. Darum sagt Faust einerseits „Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt", aber anderseits auch „Dem Tüchtigen ist die Welt nicht stumm", und faßt sein Bild des Menschen zusammen in die Worte „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück..." (II, 11442 ff.). So schafft die Goethezeit ein neues Bild des Menschen, ein anderes als das Barock, das als letzte rein christliche Epoche ein heilsgeschichtliches Menschenbild dargestellt hatte. Das neue Bild ist der endliche Mensch, der Mensch auf dem Wege; das letzte Ziel ist ihm unbekannt, der Weg selbst ist das Ziel. Dieser Mensch ist der tragische Mensch. Um seine Gestaltung bemühen sich nun Lyrik, Drama und Roman in gleicher Weise. Das Tragische ist ein Kennzeichen des Neuzeitlichen. Hier ringt der Mensch um das Gesetz. Der Mensch des Mittelalters und des Barock ringt um die Erfüllung des Gesetzes; denn für ihn gibt es ein absolutes Gesetz, einen höchsten Richter und ein jüngstes Gericht. Wo Himmel und Hölle sind, Erlösung und Sünde, gibt es Seligkeit oder Verdammnis, aber nicht tragische Endlichkeit. Jenes ist das Bild des Menschen bei Bidermann, Gryphius, Gerhardt und Grimmelshausen, dieses das bei Goethe, Lenz, Hölderlin und Kleist — so große Unterschiede zwischen diesen sonst auch bestehen.

Die neuzeitliche Dichtung wird nun als Dichtung des Hier und Jetzt zugleich zur völkischen Dichtung in einem Sinne, wie ihn das Barock nicht kannte. Goethe sagt von dem endlichen Menschen: „Wagt er es, sich für bedingt zu erklären, so fühlt er sich frei" (Max. u. Refl. 44). Zu dieser Bedingtheit gehört seine Artung in Zeit, Rasse, Volk und individuellem Sein, hier findet er das Gesetz, „wonach er angetreten" (Urworte, Orphisch). Auch das Genie steht unter diesem Gesetz. Es gehört darum



in erster Hinsicht zu seinem Volk. Ihm offenbart es seine eigene Seele. Insofern macht die Genielehre der Goethezeit die Geister frei zur Erkenntnis der eigenen Art. Und der Anfang der neuzeitlichen Dichtung ist darum zugleich der Beginn einer bewußt deutschen Dichtung. Das bedingte sich gegenseitig. Das Barock dagegen hatte universalistisch gedacht. Baukunst und Musik hatten allgemeine Formen angestrebt. Die Dichtung berief sich auf die Bibel, das Altertum, die neueren romanischen Literaturen — durchweg Vorbilder, die zum Kulturkreis des Mittelmeers, ja des Orients gehörten. Mit der Überwindung des Barock aber begründet sich Deutschland bewußt sein geistiges Eigensein und rückt enger in den Zusammenhang der germanischen Völker. Es macht sich nun die beiden größten germanischen Künstler zu eigen, die zum ersten Male gegen eine Welt der Heilsordnung, der Universalia, der Allegorie und Rhetorik das Bild des tragischen Menschen, des Hier und Jetzt, eine Kunst der Symbolik und Gegenständlichkeit gesetzt hatten, Shakespeare und Rembrandt. Nun ergänzten geschichtliche Schau und dichterisches Schaffen einander aufs glücklichste und trieben eins das andere vor. — Nur wenn man den regelgebundenen Klang der Barockdichtung kennt, kann man ermessen, welche neue Welt sich öffnete, als Klopstock seine ersten Oden schrieb, und wie es allem Hergebrachten ins Gesicht schlug, aller Regeln spottete, als der junge Goethe seine Hymnen ausströmte, leidenschaftlich, stammelnd, ohne festen Satzbau, ohne geregelte Strophen, nie Gesagtes gestaltend, Worte, in denen der Weg vom Erleben zum Gedicht so kurz, so unmittelbar geworden war wie in „Wanderers Sturmlied“ und „Ganymed“. Und Herder öffnete den Deutschen die Augen für das, was geschah: Freie Rhythmen aus deutschem Sprachgeist, Ausdruckskunst voll unsagbarer innerer Gesetze, hervorbrechend aus dem Genie, alle Form nur vom Gehalt her geschaffen, eine neue, eine deutsche Kunst, nun endlich eine dem deutschen Wesen ganz angemessene Dichtung, die wahren seelischen Ordnungen deutscher Art erstellend. Nun waren die letzten Klänge des Barock für immer versunken. Das Neuzeitliche, schon früher in England und Holland von genialen Einzelgängern geschaffen, wurde nun auch in Deutschland gestaltet, zumal von der Dichtung, und in allen seinen Folgerungen bis ins Tiefste durchlebt. Mit dem Beginn dieses Neuzeitlichen kommen die germanischen Kräfte stärker zum Zuge. Schon in den ersten Ansätzen zur Überwindung des Barock war der Norden stärker beteiligt gewesen als der Süden.

Der Beginn des Neuzeitlichen, der sich in der Dichtung als Stilwandel vom Rhetorischen zum Bekenntnishaften ausspricht, in der Weltanschauung als Wende vom universalistischen Ordo zum tragischen Hier und Jetzt, in seinen tragenden Kräften als Verlagerung vom Süden zum Norden, ist ein viel zu komplexer und weitschichtiger Vorgang, als daß er auf





Grund von wenigen Beispielen aus der deutschen Lyrik in seiner Breite und Bedeutung deutlich werden könnte. Nur eine aus den vielen miteinander verflochtenen Linien konnte herausgehoben werden. Und das bedeutet eine Vereinfachung, die immer auch eine Verfälschung ist, da die Abtönung im einzelnen fehlen muß. Eine Festlegung des Barock nur auf Traditionalismus und Rhetorik wäre zu scharf, denn im Vergleich mit dem Mittelalter dringt das Unmittelbare schon stärker vor — das Barock nähert sich eben doch bereits der Goethezeit. Anderseits: In der Goethezeit handelt es sich zwar immer um die Einheit von Ich und Welt, aber das ist nur in seltenen Fällen — wie in der Frühromantik — Subjektivismus; und den Bekenntnischarakter, den Goethes Jugendwerke und noch das „Mondlied" tragen, zeigen Goethes Alterswerke nicht mehr. Waren jene „Bruchstücke einer großen Konfession", so gilt für diese, was Goethe in den Abhandlungen zum „Divan" sagt, „daß der Dichter nicht geradezu alles denken und leben müsse, was er ausspricht" (Abschnitt „Hafis"), und daß es in der Kunst darauf ankomme, „daß die Objekte rein aufgefaßt und ihrer Natur gemäß behandelt werden" (Max. u. Refl. 153). Die zyklischen Alterswerke, zumal die „Wanderjahre", wollen die ewigen Grundformen des Lebens, ihre naturhafte Ordnung, als Ganzes zur Anschauung bringen; hier will das Werk als Werk verstanden sein, und alles unmittelbar Bekenntnishafte wird geradezu vermieden. Damit weist Goethe bereits weit über seine Zeit hinaus. So ist die geschichtliche Entwicklung als Ganzes viel breiter und verschlungener als das, was die Heraushebung einer Entwicklungslinie aufzuzeigen vermag. Setzt man aber von vorn herein diese Vielschichtigkeit als Hintergrund voraus, so kann man einen einzelnen Vorgang wie den Stilwandel in der deutschen Lyrik zwischen Gryphius, Gerhardt und Hofmannswaldau auf der einen Seite und Kuhlmann, Brockes und Günther auf der anderen Seite scharf als Gegensätzlichkeit formulieren.

Daß wir heute den Gegensatz von Barock und Goethezeit uns deutlich zu machen vermögen und daß wir dabei keineswegs wie das 19. Jahrhundert alles Licht bei der Goethezeit und allen Schatten beim Barock sehen, hat seinen Grund darin, daß wir zu beiden Zeitaltern bereits Abstand besitzen und in eine neue Entwicklung eingetreten sind, die in manchen Zügen fast wie eine Synthese jener beiden anmutet.

Was uns mit dem Barock verbindet, ist das Streben nach einer allgemeinen, traditionschaffenden Kultur, die den einzelnen Dichter trägt. Auch in der jüngsten Dichtung hat sich ein neuer fester Themenkreis entwickelt — das Land, die Vorfahren, die Mütter, die Soldaten, die Arbeiter, der Führer usw. —, beispielhaft etwa in dem Gedichtkreis „Das Reich" von Johannes Lincke. Der Dichter bringt eine große Ordnung zur Anschauung, er erschafft sie in seinem Werk, aber sie ist mehr als



er, er dient ihr. Sein Schaffen ist ihm nicht Mittel, um sich freizuschreiben, eigenes Leiden zu bekennen, sich von innerem Druck zu lösen. Er selbst tritt vielmehr völlig zurück. Das dichterische Ich dient nur als Mittel, um den Ausdruck eines allgemeinen Weltbildes zu schaffen. Daraus entsteht dann der Charakter des Anonymen, den viele Kunstwerke der Gegenwart tragen — besonders stark solche der bildenden Kunst, etwa das Tannenbergdenkmal —, aber auch solche der Dichtung, so die Kantaten, Chöre und Hymnen, welche das natürliche und politische Jahr mit seinen Festen gestalten, vergleichbar dem barocken Kirchenlied, das — in ähnlicher Anonymität — das kirchliche Jahr formte.

Aber anderseits sind wir mit der Goethezeit verbunden. Denn die große objektive Ordnung, welche die heutige Kunst erstellt, wurzelt nicht wie die des Barock in einer absoluten, universalistischen Heilsordnung, sondern in der Einmaligkeit, Endlichkeit und also naturhaften Artung des Menschen, und diese hat die Goethezeit entdeckt. Sie hat zum ersten Mal versucht, das Leben aus ihm selber zu verstehen, innerweltlich bezogen zu bleiben und den tragischen Menschen zu gestalten. Sie hat Dichtung als organisch gewachsene Weltschöpfung aus dem Geiste eines Volkes und für dieses Volk, als arthaft Gewordenes, erkannt. Sie hat alle äußerliche Rhetorik widerlegt durch ihren Gedanken der inneren Form. Und sie hat dem Dichter neu seine Stellung gegeben, indem sie in der endlichen und bedingten Welt des Menschen in ihm den am höchsten Gelangenden erkannte, den wahrhaften Seher, der — wie es Hölderlin in unsagbarer Hoheit aussprach — „das Bleibende stiftet".

Uns trennen vom Barock der Universalismus seines Weltbildes und seine rhetorischen Kunstregeln. Uns trennt von der Goethezeit ihr Subjektivismus, der in der Folge bei einigen geringeren Geistern zu dem Glauben führte, der Dichter solle nur Persönlichstes bekennen — ein Zug, der freilich auch schon ganz am Anfang, bei Günther, sich zeigte. Wir haben das Ende dieser Zeit noch gesehen, und eben darum können wir so gut ihren Anfang erkennen. Indem wir Barock und Goethezeit in ihrem Verhältnis zu einander betrachten, wird uns gleichzeitig klar, daß wir zu beiden Abstand haben, und wo wir selber stehen.

Die hier vorgelegten Ausführungen sind die leicht überarbeitete Fassung eines Vortrages, der innerhalb einer Vortragsreihe über „Die Begründung des neuzeitlichen Weltbildes" gehalten wurde, welche in Freiburg i. Br. vom Herbst 1937 bis Sommer 1938 von der „Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft" zusammen mit der „Medizinischen Gesellschaft" und der „Naturforschenden Gesellschaft" veranstaltet wurde.

Wesentliche Anregungen verdanke ich den kunsthistorischen Arbeiten von Kurt Bauch und den literarhistorischen von Gerhard Fricke. — Alles wichtigere Schrifttum zu den behandelten Fragen ist genannt in meinem Bericht „Die Erforschung der deutschen Barockdichtung" in der „Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", Jahrg. 18, 1940, Referatenheft, S. 1—100. —

Über die Frage des Traditionalismus und Petrarkismus brachte das Buch von Hans Pyritz „P. Flemings deutsche Liebeslyrik", Lpz. 1932, grundlegende Ergebnisse, auf die ich mich stütze.

Die angeführten Beispiele sind zitiert nach: A. Gryphius, Lyr. Gedichte, hrsg. v. H. Palm. Tüb. 1884 = Bibl. d. Literar. Ver. Stuttgart, 171, S. 118 (Sonett III, 36: „Ihr lichter . . ."). — Goethes Werke. Jubiläums-Ausg., hrsg. v. E. v. d. Hellen. Bd. 1. Stuttg. u. Bln. (1902), S. 65. — Das dt. evangel. Kirchenlied des 17. Jh.s, hrsg. v. A. Fischer u. W. Tümpel. Bd. 3, Gütersloh 1906, S. 413. — Quirinus Kuhlmann, Der Kühlpsalter. Amsterdam 1684. Bd. 2, S. 10ff. (Teil II, Buch 5, Psalm 62). — A. Gryphius, Lyr. Ged., hrsg. v. Palm (1884), S. 130. (Sonett IV, 1. „Die ewig-helle schar..."). — Über Czepkos emblematische Naturauffassung ausführlicher: Deutsche Literatur-Zeitung 1935, S. 1169ff. — (Brockes): Barocklyrik, hrsg. v. H. Cysarz. Bd. 3, Lpz. 1937, S. 53 f. — Herrn v. Hofmannswaldau und andrer Deutschen auserlesener und bisher ungedruckter Gedichte erster theil. Lpz. 1697. S. 14. — Joh. Chr. Günther, Sämtl. Werke, hrsg. v. W. Krämer. Bd. 1. = Bibl. d. Lit. Ver. Stuttgart, 275. Lpz. 1930. S. 160 f. — Aus der Frühzeit der dt. Aufklärung. Thomasius u. Weise. Hrsg. v. F. Brüggemann. = Dt. Lit. in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, Bd. 1. 2. Aufl., Lpz. 1938, S. 21. — Die von mir frei übersetzte Stelle aus Kepler steht in: Ioannis Keppleri Harmonices mundi, Lincii 1619, S. 207, und lautet im Urtext: Nunc opus, Uranie, sonitu majore: dum per scalam Harmonicam coelestium motuum, ad altiora conscendo; qua genuinus Archetypus fabricae Mundanae reconditus asservatur. Sequimini Musici moderni, remque vestris artibus, antiquitati non cognitis, censete: vos his saeculis ultimis, prima universitatis exempla genuina, bis millium annorum incubatu, tandem produxit sui nunquam non prodiga Natura: vestris illa vōcum variarum condentibus, perque vestras aures, sese ipsam, qualis existat penitissimo sinu, Menti humanae, dei Creatoris filiae dilectissimae insusurravit. — Das Herder-Zitat steht in: Von deutscher Art und Kunst. Hamburg 1773. S. 90. — Goethes „Maximen und Reflexionen" sind angeführt nach Wortlaut und Zählung der Ausgabe von Max Hecker, Weimar 1907. = Schriften d. Goethe-Ges., Bd. 21.





Hölderlin im Spiegel deutscher Dichtung

Von

Helmut Wocke

Hölderlins Schaffen verschließt sich begrifflicher Deutung und einer Auslegung durch das bloße Mittel des Verstandes. Seine Verse gestalten in „heiliger Nüchternheit" das Ur-Erlebnis, bannen das vor, das jenseits der Vernunft Ruhende und Waltende. In den Gedichten und Hymnen, die (gebändigt durch die Sprache) noch die Schauer tiefster Ergriffenheit offenbaren, erklingen religiöse Töne, so unbedingt, daß man bis auf Äschylos zurückgehen muß, um ein Ähnliches erschüttert zu erfahren. Ur-Bildner ist Hölderlin. Und der Schöpferische, der des Dichters Wesen gültig festhalten will, muß bis zu den ewigen Formen vordringen, bis zu dem letzten, erahnten Geheimnis, dessen der Begnadete nur in der Schau inne wird, bis zu jenem Ur-Wesen, das war, ehe es wurde. Hölderlin, ein Gesegneter, ein Gezeichneter, wußte sich (im Sinne der Mystik) alles „Kreatürlichen" zu entäußern, sich frei zu machen von der Welt ringsum. In der Seele aber ist nach Meister Eckehart „ein Etwas, das selber weder erkennt noch liebt, wie die Kräfte der Seele. Dieses Etwas hat kein Vorher und kein Hernach und wartet keines hinzukommenden Dinges, denn es vermag weder zu gewinnen noch zu verlieren. Darum ist es ihm auch benommen, in sich selbst zu wirken; mehr: es ist dies selber das Selbst, das sich selber genießt nach der Weise Gottes". Und weiterhin betont Eckehart in derselben Rede „Von der wahren Armut" die Notwendigkeit, „daß der Mensch Gottes und all seiner Werke so ledig stehe, daß Gott, wenn er in der Seele wirken wollte, er selber die Stätte sein müßte, darinnen er wirken will. Und das tut er gerne. Denn fände Gott den Menschen so arm, so erlangte der Mensch in dieser Armut das ewige Wesen, das er gewesen ist und das er jetzt ist und das er in Ewigkeit leben soll"[1]). Ein solcher Mensch ist der Dichter, den Hölderlin meint — ein solcher Dichter ist Hölderlin selber.

---

[1]) Meister Eckehart, Vom Wunder der Seele. Hg. von Friedrich Alfred Schmid Noerr (Reclams Universal-Bibliothek Nr. 7319), S. 37f.

Was mag den Schaffenden veranlassen, einen Künstler darzustellen — in einem Gedicht, einem Drama, einer Novelle, einem Roman? Er will sich zu ihm bekennen, verehrend, liebend, dankend. Er fühlt sich bestätigt oder ermutigt. Das Bewußtsein innerster Verwandtschaft zieht ihn zu ihm hin — oder er sieht in ihm Züge, die ihm selber fehlen und die er ersehnt, ohne sich's vielleicht einzugestehen und eingestehen zu dürfen. Oder er deutet in dem anderen seine eigene Art, aber im Abstand. Er gibt sich in einer Maske, sein Wesen offenbarend, indem er es verhüllt; sein Wesen verhüllend, indem er es offenbart. Oder es lockt ihn das Einmalige der Persönlichkeit. Und entschließt er sich zu einer umfassenden Schilderung, so braucht er Einzelheiten, und wenn die Überlieferung sie nicht bietet, muß er sie „erfinden". Leicht läßt er sich da von dem Gesichtspunkt leiten, daß das Ungewöhnliche den Geschmack der Leser reizt... er dringt dann nicht in Tiefen vor, geschweige denn bis zu jenen Schichten, in denen unser Schicksal ruht. Sofern er ein kulturgeschichtliches Gemälde liefern will, läuft er Gefahr, die verflossene Zeit in mancher Beziehung mit der eigenen zu vertauschen oder gar Bestrebungen der Gegenwart (künstlich) in die Vergangenheit hineinzulegen. Das Buch birgt in diesem Falle etwas Zwiespältiges und erwächst zu keiner geschlossenen Einheit. Mehr oder minder versteckt enthält es Mahnungen, Warnungen, aber es ist nicht „selbwahsen", ist nicht aus der Eigengesetzlichkeit des Kunstwerks geworden. Der Darstellung fehlt das Überzeitliche, sie erhebt sich nicht zur Ewigkeit eines Symbols, sondern bleibt dem Alltäglichen verhaftet, ohne die rätselhaften Gründe aufleuchten zu lassen, vor denen die Geschehnisse wie flüchtige Erscheinungen vorüberhuschen. Die meisten Schriftsteller (und deshalb sind sie Schriftsteller, nicht Dichter) begnügen sich mit dem Nachzeichnen von Schicksalen und Begebenheiten. Sie tragen „Scheue, an die Quelle zu gehn", wie es in Hölderlins „Andenken" heißt. Aber der letzte Wesensgrund, aus dem das ewige Werk (das Ewige im Werk) aufsteigt, ist das All unserer Seele, der grenzenlosen, unzerstörbaren. Im anderen will es der Künstler fassen und deuten. Für einen Augenblick mag das Geheimnis sichtbar werden, der Schleier vor dem Rätsel gehoben sein, dann sinkt alsbald wieder das Dunkel herab. Doch der Schöpferische hält fest, was ihm in diesem Augenblick, der ja Ewigkeit ist, offenbar wurde. Die Mittel freilich, die ihm zur Verfügung stehen, sind begrenzt in ihrer Ausdrucksmöglichkeit. Unendliches wird gestaltet in endlichem Stoff. Und zudem lebt jeder Künstler in seiner, oft festumzirkten, zugleich vom All gespeisten, erfüllten und erhellten Welt. Er sieht, was er in Wahrheit ist — was er in seiner Sehnsucht sein möchte (auch die Sehnsucht ist unser eigenstes Ich). Seine Welt überträgt er in das Innere des andern, ihn wandelnd nach dem Gesetze seines eigenen Wesens, ihn messend mit

s e i n e m, also einem fremden Maß. Ist nicht Denken ein Abweichen, Abirren von dem Ur-Bild? Niemals entspricht die Erinnerung völlig dem zugrundeliegenden Erlebnis; dieses bleibt in uns haften, in unserem Gedächtnis. Aber wird das so Bewahrte ins Außen verlegt, soll es Gestalt finden im Wort, dann verliert es sein Eigenstes, sein Ur-Wesen — es ist nicht mehr das, was es in Wahrheit war als ein ewig Seiendes. Niemals deckt sich das Abbild mit dem Ur-Bild. Das gilt von dichterischer wie von wissenschaftlicher Darstellung. Auch der Historiker vermag nicht zu schildern, wie es in jeglicher Beziehung in Wirklichkeit war, auch nicht bei strengster Verleugnung des Ich, auch nicht bei dem heißesten Bemühen, das Ich völlig auszulöschen und es im Strom der Geschehnisse untergehen zu lassen. Schöpferisch oder nicht, formen wir — auch der Mensch des Alltags, als Nicht-Künstler, trotzdem „dichtend“ — an dem Bilde unserer Großen, an dem des Mitmenschen, vor allem an dem der uns Nahestehenden, uns selbst unbewußt. Selbst wenn es nicht in unserer Absicht liegt, wenn wir nichts als die Wahrheit ergründen möchten, schaffen wir mit an einer Legende, die sich weiterbildet, wachsend und anwachsend, und die i s t und deren Vollendung im Unsichtbaren wir nicht aufzuhalten vermögen. Hier walten geheime Gesetze, die wir in ihren letzten Tiefen und Ursachen nicht ergründen. Doch sie s i n d. Und unsere Anschauungen von einem Großen wiederum — die Anschauungen, die wir in uns, die sich in uns formen — fußen vielfach auf den Aussagen der Früheren und sind zugleich wir selbst. Doch auch wir sind ja in dem Einen, Ewigfließenden, Allumfassenden: wir selbst u n d die, welche waren... ein Einheitliches in einem Gespaltensein, trotz der Trennung, durch die Trennung. Ebenso sind dem Einfühlungsvermögen bestimmte Grenzen gesetzt, mag das Bemühen, den Künstler ganz zu erfassen, noch so groß und aufrichtig sein. Wird dieses Streben nicht heimlich von dem Wunsche geleitet oder durchkreuzt, den anderen so zu sehen, wie wir ihn sehen möchten, sehen müssen? Vielleicht, um uns das Bild nicht zu zerstören, das wir von ihm in unserer Seele tragen, das uns in unserer Sehnsucht bestärkt und ermutigt, das möglicherweise für uns Selbsterhaltung bedeutet, wenn wir in unserem Ringen gefährdet sind oder gar dem Schiffbruch nahe. Und das Bild eines Großen, ehrfürchtig aufgenommen, vermag ja in Stunden der Gefahr, in Zeiten vaterländischer Not dem Einzelnen wie einem ganzen Volk Rettung zu sein, kann Wegweiser werden für eine neue Zukunft. Eins sei in diesem Zusammenhang ausdrücklich betont: es gilt nicht Leitsätze aufzustellen, sondern es heißt: zu begreifen, wie der Schaffende den andern Schaffenden sieht, formt, umformt, vertieft — oder gar verkleinert, je nach dem Maß seiner Kraft, zu schauen und das Erfahrene, das Geschaute zu gestal-





ten — je nach der Größe seines eigenen Menschen- und Künstlertums[2]).

*

In „Glaube und Poesie“, einem „Taschenbuch auf das Jahr 1806“ (Berlin 1805) erschien Sinclairs Gedicht „An Hölderlin“ (6, 388), Ausdruck schöner, menschlicher Gesinnung, Zeichen tiefen Verbundenseins, öffentliches Bekenntnis der Treue zu dem Freunde in einer Zeit, da das Dunkel der Nacht über ihn hereinzubrechen begann. Von verehrender Liebe zeugen die Verse Wilhelm Waiblingers (1824), dem wir wichtigste Nachrichten aus persönlicher Kenntnis verdanken (6, 406). In dem Gartenhäuschen in Tübingen, das er auf dem Österberge bewohnte, empfing er oft den Unglücklichen. Nun sieht er ihn wieder am Fenster sitzen, auf die Stimmen der Natur lauschend, aber geschlagen von der „harten Notwendigkeit“ in das Buch der „verlornen Jugend“ blickend, das erfüllt ist von „der Gewißheit Deines heißen weissagenden Grams“. Man erinnere sich der Worte in dem später in Rom niedergeschriebenen Aufsatze: im „Hyperion“ „lassen sich auf jeder Seite beinahe einige Gedanken finden, die gleichsam Prophezeiungen seiner eigenen schrecklichen Schicksale sind“ (6, 418). Waiblingers Hymne, in freien Versen dahinfließend, gewährt Einblicke in das Innere einer Seele, die sich verhüllt und in dieser Verhüllung sich vielfältig offenbart.

In demselben Jahre 1824, „im Sommer auf einem schönen Rasenplätzchen beim Philosophenbrunnen“ in Tübingen (Brief vom 3. 12. 1841), schrieb der junge Mörike, damals Angehöriger des berühmten Stifts, die „Romanze vom wahnsinnigen Feuerreiter“, die später im „Maler Nolten“ Aufnahme fand. Der kranke Hölderlin, der häufig mit einer Mütze auf dem Kopfe in seinem Turmzimmer unruhig auf- und abschritt, geistert in diesen Versen, wie eine auf Rudolf Lohbauer zurückgehende Überlieferung erzählt. Sie spiegeln (in mannigfacher Umformung) eine schwäbische Sage wieder, doch diese bot nur den äußeren Stoff[3]). Das unsere Phantasie aufreizende Gedicht stieg gewiß aus eigenen Sorgen und Ahnungen auf. Unter schwersten Erschütterungen, nachzitternd für ein ganzes Leben, klang damals die Liebe zu Peregrina aus. Lauerte auf Mörike das Schicksal Hölderlins? Erinnerungen an Besuche bei dem Unglücklichen mochten sich mit Befürchtungen und Bangnissen vereinen, die in dem Geflacker

[2]) Anspruch auf Vollständigkeit in der Stoffsammlung wird keineswegs erhoben: das Ziel dieser Arbeit liegt ja in ganz anderer Richtung. So findet z. B. Paul Heyses Sonett „Friedrich Hölderlin“ nicht besondere Berücksichtigung. — Wir zitieren nach der Hölderlin-Ausgabe von N. v. Hellingrath, F. Seebass und L. v. Pigenot.

[3]) Vgl. Wilhelm Hertz, Aus Dichtung und Sage, Vorträge und Aufsätze (Stuttgart und Berlin 1907), S. 214ff. Neuerdings: Werner Zemp, Mörike, Elemente und Anfänge. „Wege zur Dichtung“, Bd. 33 (Frauenfeld 1939).





eines erregenden Halbdunkels ahnungsvoll verborgen bleiben. Gewiß wurzelt das Gedicht in schweren seelischen Heimsuchungen. Später nahm Mörike Änderungen im Einzelnen vor und fügte eine neue Strophe hinzu. Jetzt heißt es, daß der Feuerreiter „so oft den roten Hahn / meilenweit von fern gerochen, / mit des heil'gen Kreuzes Span / freventlich die Glut besprochen" ... der Verfasser hatte menschlich und künstlerisch Abstand gewonnen zu den Geschehnissen, die ihn einst so aufgewühlt. Das nun aus weiterer Ferne von ihm dargestellte und tiefer begründete Schicksal wirkt freilich immer noch rätselvoll genug, rätselvoll wie das Leben selber...

Mit Recht beklagte Georg Herwegh 1839 in dem Aufsatz „Ein Verschollener", daß man Hölderlin „so beharrlich vernachlässigt". Ihm, in dem er „den eigentlichsten Dichter der Jugend" erblickt, dem „Deutschland eine große Schuld abzutragen hat, weil er an Deutschland zugrunde gegangen ist", hat er in den „Gedichten eines Lebendigen" ein Denkmal gesetzt.

Die Götter haben freundlich dein gedacht,
Die du so fromm gehalten einst in Ehren,
und l e b e n d schon dich aus der Welt gebracht,

heißt es in dem Sonett. Auch ein anderer Schwabe, Ludwig Pfau, sieht in dem tragischen Los seines Landsmannes zugleich den versöhnenden Ausklang:

Ja, treulich hat dein Schutzgeist dich bewacht,
Du Griechenseele in des Nordens Banden,
Du ringender Pilot nach sel'gen Landen,
Zertretner Kämpfer in des Lebens Schlacht!

Mit leiser Hand hat er dich losgemacht
Aus Schmerzen, die wie Schlangen dich umwanden;
Als alle Tage dich in Tränen fanden,
Gab er dich hin der stillen Tröst'rin Nacht.

So hat dein Gott die Wogen dir geglättet,
Zu deiner Inseln Dichterparadies
Dich sanft gebracht, in tiefen Schlaf gebettet.

So hat er dich, den selbst die Hoffnung ließ,
Dem göttlichen Odysseus gleich gerettet,
Der träumend an der Heimat Ufer stieß.

Unter den Schaffenden unserer Zeit verdankt Hermann Hesse nach eigenem Geständnis Hölderlin Entscheidendes. In der „Nürnberger Reise" (Berlin 1927, S. 61 f.) gedenkt er des Augenblicks, da er als Zwölfjähriger in seinem Schullesebuch die folgenden Zeilen fand:

— die Nacht kommt,
Voll mit Sternen, und wohl wenig bekümmert um uns
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen,
Über Gebirgeshöhn traurig und prächtig herauf[4]).

„Wie schlug aus diesen unglaublichen Versen, die für mich Knaben ohne eigentlichen Inhalt waren, die Magie des Sehertums, das Geheimnis der Dichtung mir entgegen!" Hesse, der 1925 in dem knappen, aber gewichtigen Nachwort zu dem Bändchen „Hölderlin, Dokumente seines Lebens" das persönliche und überpersönliche Schicksal seines Landsmannes gezeichnet hat, bietet in der „Musik des Einsamen" (Heilbronn 1914) eine (zwischen 1911 und 1914 entstandene) „Ode an Hölderlin", den Freund seiner Jugend: sie sieht in dem Gefeierten den zarten Träumer, der nach „Griechenlands stillen Zaubern" wehmütig sich zurücksehnt.

Die Spannungen in Hölderlins Wesen betont Hans Bethge („Verwehende Lieder", Berlin 1923, S. 86): Der Dichter beheimatet an den äußersten Grenzen des Seins, der untergehenden Sonne sehnsüchtig nachblickend, beseligt der ewigen Stimme der Natur lauschend — und dann wieder wild aufschluchzend aus erschüttertem Herzen...

„Hölderlin und Nietzsche" stellt Richard v. Schaukal („Gedichte", München 1918, S. 329) in einem Sonett gegenüber, das mit den Versen schließt:

Empedokles der eine, sich der Tiefe,
der unerkannten, still verehrten, weihend;
Prometheus gleich der andre, sich entzweiend,

Lichtbringer, mit dem Licht, dem allzu grellen:
bis Gott, bedrängt an seinen beiden Schwellen,
gnädig befand, daß beider Geist entschliefe.

Ganz anders ist Hanns Johsts fast beschwörende Deutung in den „Liedern der Sehnsucht" (München 1924, S. 24): Ein Aufjubeln in hymnischen Versen, ein Bekennen aus jauchzendem Herzen, ein Glauben an Erfüllung im Überschwang der Jugend — und schließlich ein Zurück und Hinab, ein Verschlungenwerden von den Wogen, ein Einsinken in die Tiefe.

Hölderlin, Stimme der Ewigen — so deutet Georg Stammler (= Ernst Krauss) das Wesen seines Landsmannes in dem Gedichtband „Streit und Stille" (G. Westermann, Braunschweig o. J.):

Viel reden Menschen, auch reden sie Gutes oft.
Selten aber ists, daß Erde spricht,
seltener die Sterne.

[4]) Es handelt sich nicht um ein Fragment „Die Nacht" — die Verse bilden den Schluß des ersten Abschnitts der Elegie „Brot und Wein".

Doch, wenn aufstrahlend im Menschenherzen
sich die Ewigen doch verkünden,
dann schweigt Erdenleid, und der Schmerzen tiefster,
der aus der Liebe weint und das Herz durchzittert,
hebt neu das Antlitz und wandelt in Gold die Stimme.

Dann tritt der Jüngling kühn
aus den Büchern in die Tauwolken,
und sein schlichter Mund,
der im Taggewühl verstummte,
singt sein Lied durch die Jahrtausende.

Zu denen, die kurz vor dem Weltkrieg eine bedeutsame Wandlung in der Auffassung Hölderlins herbeiführten, gehört Wilhelm Michel, dessen erstes Buch über den Dichter 1911 erschien und dessen Forschungen jüngst durch ein umfassendes Werk „Das Leben Friedrich Hölderlins" (Bremen 1940) ihre Krönung erfuhren. Schon dem Studenten in München gab 1896 der Künstler Wegrichtung, Kraft in geistiger Not und seelischer Bedrängnis. Neben dem Bande „Apollon und Dionysos" (1904) zeigen vor allem die 1906 entstandenen, 1907 in der Sammlung „Der Zuschauer" gedruckten Verse, wie offen Michel bereits damals für das Vernehmen des lange Verkannten war. Der junge Verfasser überdenkt „des hohen Geistes Schicksal", der den Kosmos in sich spiegelte:

Dem Sinn und Sein der Götter war er nah...
Auch den Geschöpfen war er so verwandt,
Den Brüdern aus der alten Mutter Nacht,
Daß es ihm Unrecht schien, den Winter dauern,
Da so viel Blüten schon im Herbst verblichen.

Die Schlußzeilen lauten:

Lehr' er mich fromm sein und das menschenfremde
Gesetz erfüllen, das uns alle drückt.

Durch Norbert v. Hellingrath, der gleichfalls entscheidend in die Hölderlin-Forschung eingriff, ward Rilke zu dem Dichter geführt, jedenfalls zu dem in neuer Sicht geschauten. „Sein Einfluß auf mich ist groß und großmütig, wie nur der des Reichsten und innerlich Mächtigsten es sein kann", schreibt Rilke am 24. Juli 1914[5]). Und später spricht er einmal (im Briefe vom 26. Oktober 1914) von der „sternhaften hohen Gegenwart Hölderlinscher Worte". Er befand sich damals in einer Zeit der „Wendung", wovon das gleichnamige, am 20. Juni 1914 aus Paris an Lou

[5]) Vgl. auch Friedrich Beissner, Rilkes Begegnung mit Hölderlin, „Dichtung und Volkstum", Bd. 37 (1936), S. 36ff.





Andreas = Salomé gesandte Gedicht Zeugnis ablegt. Hinzu kam der ihn in tiefsten Gründen aufwühlende Weltenumsturz, alsbald sichtbar geworden in dem Kriege. Hölderlins Hymnen, in einem Sonderdruck für Freunde der eigentlichen Ausgabe vorausgehend, waren Rilke (nach brieflicher Mitteilung vom 29. 8. 1914) „eine Wohltat jetzt; wunderbar, daß diese Verse bestehen und einem ans Herz reichen durch das bangste Dickicht". Dem Dichter hat er in einer hymnischen Elegie gehuldigt, in der es heißt:

> Dir, du Herrlicher, war, dir war, du Beschwörer, ein ganzes
> Leben das dringende Bild, wenn du es aussprachst,
> die Zeile schloß sich wie Schicksal, ein Tod war
> selbst in der lindesten, und du betratest ihn; aber
> der vorgehende Gott führte dich drüben hervor.
>
> (Ausgewählte W. 1, 328.)

In eine geistige Räumlichkeit von unermeßlicher Weite werden wir versetzt. Gewiß ist, daß Rilke sich durch Hölderlin bestärkt und ermutigt fühlte. Von tragischer Beglückung sind die Verse erfüllt. „Der vorgehende Gott"... erinnert sei an das fünfte der „Sonette an Orpheus" (im ersten Teil): „Errichtet keinen Denkstein", besonders an die beiden letzten Strophen. Der Dichter folgt einer höheren Macht, von dieser gelenkt überschreitet er sein sterbliches Wesen, so daß sein Ich nicht mehr Ich ist. Es öffnet sich ein Tor ins Unendliche, Rätsel lösen sich in einem Rätsel bleibenden Dasein. Man spürt, wie Rilke zu des späten Hölderlins tiefstem Sein hinfindet und doch über die Bezirke der eigenen Welt nicht hinausgeht. Die Schlußzeilen zeigen es auch, jene Verse, in denen die Würdigung eines persönlichen und zugleich überpersönlichen Schicksals in einer Frage ausklingt, die ein Bekenntnis zum Irdischen ist im Sinne der neunten Duineser Elegie: „Erde, du liebe, ich will", und nicht minder ein Bekenntnis zum Leben und Wirken in einer geistig unendlichen Räumlichkeit.

Eigene Schau und das Bewußtsein persönlicher Berufung vereinen sich auch in dem Bilde, das Stefan George von Hölderlin im „Stern des Bundes" und im „Neuen Reich" entwirft[6]) — man vergleiche die erste und die zweite Auflage des Auswahl-Bandes „Das Jahrhundert Goethes", um zu sehen, wie sich im Laufe der Zeit in der Beurteilung eine Wandlung vollzogen hat. Im Jahre 1910 veröffentlichte Norbert v. Hellingrath im Verlage der Blätter für die Kunst die von ihm aufgefundenen Pindar-Übertragungen. Als er sie George vorlas, war dieser anfangs ein wenig verwundert, bis er plötzlich ausrief: „Nun habe ich's!"[7]). Im „Stern des

[6]) Vgl. Hans Gerhard, Stefan George und die deutsche Dichtung (Gießen 1937), S. 83—104 („Gießener Beiträge zur deutschen Philologie" 53).

[7]) Friedrich von der Leyen, Dichtung und Volkstum 35 (1934), S. 264 (in dem Aufsatz „Begegnung mit Stefan George").

Bundes" (1914) heißt es:

Beim ersten schwur erfuhrt ihr wo man schweige
Ja deutlichsten verheisser wort für wort
Der Welt die ihr geschaut und schauen werdet
Den hehren ahnen soll noch scheu nicht nennen.
(Werke 8, 100.)

Im „Neuen Reich" (1928) zeichnet George in der Gedichtfolge „Hyperion"[8]) sich selber — im Bilde des anderen, der nach den späteren Worten der „Lobrede" der „stifter einer weiteren ahnenreihe", „der große Seher für sein volk" ist, „der eckstein der nächsten deutschen zukunft und der rufer des Neuen Gottes" (Werke 17, 69ff.). Aufschlußreich ist die Dreiteilung des „Hyperion", die ja auch Hölderlin auf Grund seiner Weltanschauung bevorzugt. Zunächst ertönt der Klageruf des Fremdlings unter den Deutschen, von denen es heißt:

Ihr die in sinnen verstrickten
Ihr die in tönen verströmten
Schlaff dann beim werke...
Lernt nicht des tanzenden schritte
Holde gebärde der freude
Roh da ihr schwank seid... (Werke 9, 14f.)

Der zweite Teil lenkt den Blick auf Hellas, auf jenes Volk, dem Erfüllung und Vollkommenheit beschieden waren. Doch nach furchtbarem Fug stirbt Leben am Leben:

Weh! auf des Syrers gebot
stürzte die lichtwelt in nacht.
(Werke 9, 16.)

Der dritte Teil bringt die Verschmelzung der Gegensätze in einer höheren Einheit, in der Einheit eines Wunsch- und Sehnsuchtsbildes, dessen Verwirklichung der Kündende nicht mehr schauen darf. Doch hat er die Gewißheit, Bote zu sein und Wegbereiter.

Mit Georges Auffassung stimmt die des „Kreises" überein[9]). Zu erwähnen wären zwei Gedichte eines Ungenannten, die in der 10. Folge der Blätter für die Kunst erschienen. Stefan George, den „Herrn und Freund, in dem ich bin und wandle", segnet in dem „Wandrer", einem zwölf Gespräche umfassenden Versbande von Friedrich Wolters (Berlin 1924), „Holder", der das Schwerste sah und litt und durch sein Opfer dem zu-

[8]) Zuerst 1914 gedruckt, in den Blättern für die Kunst. Jetzt: Werke 9, 14—17.

[9]) Georges Schau, die vor allem die Jugend des Weltkrieges vielfach beeinflußte, verrät sich auch in Darstellungen Hölderlins, die wissenschaftlichen Charakter tragen. Erinnert sei an die Arbeiten von Gundolf, Wolters, Kommerell, Kurt Hildebrandt; und auch in Ernst Bertrams Einleitung zu einer Ausgabe der „Gesammelten Briefe" (1935) wirkt sie spürbar fort.

künftigen Volk sicher den Pfad durch die Wüste wies, mit den Worten (S. 49):

> Des hoffens fülle und des schatzes häufe
> Sind allzusamt in deine hand gelegt:
> Nie stand der stern der zeit in solcher gunst.

Vom Bilde der „Schwäbischen Landschaft“ (Eckart, Jhg. 13, Januar 1937) geht der dem Wesen des Mythos nachspürende und um den deutschen Mythos ernst und tief ringende Friedrich Alfred Schmid Noerr aus, wenn er in den Versen „Der Neckar bei Nürtingen“ Hölderlin und dessen Heimat zeichnet. Schon in der Sammlung „Straßen und Horizonte“ (Leipzig 1917) hatte er dem Dichter gehuldigt, in dem „Schwäbischen Triptychon“. Um dem Sonett vollauf gerecht zu werden, muß man es neben das an Schiller und das an Mörike gerichtete stellen: die Verschiedenheit der Sprache und des Rhythmus tragen Wesentliches zur Charakteristik bei. Die Verse sind gelöst, feierlich rauschen sie auf und dahin, einem Hymnus gleich. Zwingend wirken die Zeilen in der bannenden Kraft der Veranschaulichung, sie sind zudem von sinnbildlicher Bedeutung, hinführend zu Hölderlins eigentlicher Sendung. Er steht über und jenseits der Gegenwart, rückwärtsblickend auf die Vergangenheit, die etwa in „des Städtchens Friedhof“ angedeutet wird, zugleich die kommende Zeit ahnend. Brot und Wein sind (wie in der großen Elegie) Andenken und Unterpfand. In weiter Schau werden Ost und West miteinander verbunden, und zwar im Sinne des Weltbildes Hölderlins in einem Strömen in beiden Richtungen, in einem wechselseitigen Herüber und Hinüber.

Zwei kurze Gedichte widmet Georg Schmückle seinem Landsmann. Das eine, „Der späte Hölderlin“ betitelt und 1923 entstanden („Die Muschel des großen Pan“ S. 31), mündet in einem Sich-bescheiden vor dem rätselvollen Sinn dieses Schicksals. Das andere, „Hölderlin“ überschrieben (aus dem Jahre 1938), vier Zeilen umfassend, („O Du Lieb in allen Winden“ S. 30) gibt die folgende Deutung:

> Ihr seid verwirrt,
> Er hat sich nur in den Sternen verirrt.
> Er zechte mit Göttern — als die Schale leer,
> Da fand er zu der kleinen Erde nicht mehr.

„Variationen“ auf die Ode „Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen...“ bietet Josef Weinheber in dem Buche „Adel und Untergang“ (1934). Immer wieder bekennt er sich (neben Alcäus, Sappho, Annette v. Droste-Hülshoff und Mörike) zu Hölderlin[10]). Das Gedicht wird zunächst in einer anderen Strophenart, dann im daktylischen Rhythmus wie-

[10]) Vgl. auch „Adel und Untergang“ S. 8 und 24 („Vor Nacht“).

dergegeben, darauf wird es im Inhalt gewandelt. Weiterhin sind einzelne Worte und Wendungen in selbständigen Gebilden verarbeitet. Eine erstaunliche Beherrschung der Form verrät sich. Aber gelingt es Weinheber wirklich, wie er meint, „aus der Wort-Urmasse" ein neues Gedicht zu formen?

Dieselbe Ode bringt Paul Gurk in dem Roman „Die Wege des teelschen Hans" (Trier 1922). Hans Lederer liest die Verse, wirft aber das Buch unwillig beiseite. „Er fühlt, ihm ist er nicht gegeben ... der Kampfer des Intellekts, die Selbstbetäubung der Seele: der Wahnsinn ..." Der zweite, ungedruckte Teil der lyrischen Sammlung „Gleichnisse" bringt das folgende, „Orpheus" überschriebene Gedicht:

Als Orpheus sich erhoben
aus Schaffen und Traum,
da der Flötenton gewoben
Zeit und Raum,

sank die Binde ihm vom Haupte,
die der heilge Wahnsinn band:
was er singend glaubte,
wurde Blut und fiel in Sand.

Hunden gleich verworren
liefen seine Töne.
Lorbeer mußte dorren,
und es schrie im Netz das Schöne!

Weib und Liebe wurde Schatten,
wankte zu des Hades Schlünden,
und es herrschte nicht das selige Begatten,
Fliehn und Finden.

Es verkam das Saitenspiel
und die Ordnung blühnder Herzen.
Schrei ward das Gefühl ...
Er zerbrach in seinen Schmerzen.

„Ich denke mir, das ist etwa Hölderlin", äußerte einmal Paul Gurk, der sich in seinen Werken als Kenner der Gründe und Abgründe der menschlichen Seele erwiesen hat.

* * *

Auch in der Kunstform des Dramas hat Hölderlins Schicksal Darstellung gefunden.

Feodor Wehl kam es in seinem Stück „Hölderlins Liebe" (Berlin 1852) wohl vor allem darauf an, das Los des schwäbischen Dichters, ja des Dichters überhaupt zu schildern ... der Einfluß von Goethes „Tasso" ist deutlich spürbar. Der in fünffüßigen Jamben geschriebene Einakter spielt

„bei Homburg vor der Höhe im Jahre 1801“. Hölderlins Seele ist von widerspruchsvollen Stimmungen erfüllt. Diotimas gedenkend, spricht er in einer Unterredung mit Sinclair Verse aus dem Liede „Leuchtest du wie vormals nieder“. Dem Freunde gesteht er:

Ein ganz Jahrtausend könnt' ich mich vergessen
Im Anschau'n dieses göttergleichen Wesens...

Man denkt an die bekannten Zeilen in einem Briefe an Neuffer. Sinclair wieder erinnert Hölderlin an seinen Wahlspruch: „Nichts fürchten und sich viel gefallen lassen“ ... die Worte finden sich in einem Schreiben an die Mutter, das allerdings erst in das Jahr 1802 fällt. In dieser Art verwertet Wehl öfters briefliche Äußerungen und Verse, auch Stellen aus dem „Hyperion“, schon aus der Vorrede. Mit der Zeit und den Geschehnissen schaltet er nach eigenem Ermessen. Nirgends dringt er in Tiefen vor, die Szenen zeugen bisweilen von fast verletzender Geschmacklosigkeit. Das “dramatische Gedicht“ wurde, wie das Titelblatt vermerkt, „zuerst dargestellt auf dem Hoftheater in Dresden“; die Hauptrolle gab damals Emil Devrient.

Lose aneinander gefügte Bilder bietet Walther Eidlitz in dem Stück „Hölderlin, Szenen aus einem Schicksal“ (Berlin 1917). Die Schilderung beginnt mit dem Eintreffen des Dichters im Hause Gontard; nach der Trennung von Diotima sehen wir ihn zusammen mit Sinclair, später bei der Mutter in der Heimat. Frei ausgeschmückt ist vor allem die Wanderung nach Südfrankreich. Schließlich begegnen wir dem von der Krankheit Gezeichneten in Homburg, Sinclair und Bettina sind zugegen. Dem Dichter legt Eidlitz Verse aus der „Hälfte des Lebens“ in den Mund (die erste Zeile wird noch in der irrtümlichen Fassung „Mit gelben Blumen hänget...“ wiedergegeben) — am Ende spricht Hölderlin die von Bettina in der „Günderode“ erwähnten Worte aus der Übersetzung des „König Ödipus“: „Weh, weh, weh, weh... Führt aus dem Orte... den ganz Elenden!“ Den Vorgängen fehlt meist die seelische Vertiefung, man spürt kaum die furchtbare Wucht eines niederschmetternden Schicksals. Das Stück, das Erstlingswerk des Verfassers, der nach weiteren Veröffentlichungen auf dramatischem Gebiet später die Eindrücke großer Auslandsreisen in Büchern festgehalten hat, wiegt nicht allzu schwer. Es wurde mehrfach aufgeführt, so 1921 in Berlin und Mannheim, und 1922 in Wien, in den Kammerspielen des Deutschen Volkstheaters.

Seiner Bewunderung für Hölderlins Sophokles-Übertragungen gibt Ernst Hardt im „Kampf ums Rosenrote“ Ausdruck (Leipzig 1903), einem Drama, das vom Geist der Jugend erfüllt ist und ihr unbeirrbares Ringen um das eigenste Selbst gestaltet. Wie feierlich, die Schauer eines Schicksals in sich bergend, gleich zu Beginn die Zeilen aus dem „König Ödipus“!

Von tiefer Ergriffenheit zeugen auch die Äußerungen über die Sprache: „Mächtig und herrlich! Die Worte sind wie antike Bronzen ... Jeder Vers wirkt wie ein ehernes Klangwunder ... Oft verwirret sich Hölderlins Mund — und dann ist es fast noch schöner — der — hatte heiligen Wahnsinn". Nicht minder bewegt die Deutung des tragischen Lebensausganges: „Das Schicksal hatte ihm eine große Liebe ins Herz gegeben, die nicht ins Leben durfte, da gab ihm ein gütiger Gott den großen Wahnsinn dazu, damit er sie darin verhüllen möchte — er hats getan!" In Hardts Schauspiel, das auf allen größeren Bühnen mit starkem Erfolg aufgeführt ward, wurden zum ersten Male Stellen aus Hölderlins Sophokles-Übersetzungen öffentlich in Deutschland vorgetragen. Auf die Erwähnung in dem Stück ist es übrigens zurückzuführen, wenn Eugen Diederichs den bis dahin geltenden Bann aufhob und die Übertragungen in die Ausgabe seines Verlages aufnahm. In der Zeit, da er Leiter des deutschen Nationaltheaters in Weimar war, brachte Hardt auch den „Empedokles" heraus, und während seiner Tätigkeit am Westdeutschen Rundfunk ließ er oftmals Gedichte Hölderlins über den Sender sprechen.

* * *

Am häufigsten ist die Persönlichkeit Hölderlins in epischer Form geschildert worden[11]).

Im Jahre 1823 erschien Wilhelm Waiblingers „Phaethon" (Neudruck, hg. von A. Schurig, Dresden 1920). Anfang Juli 1822 besuchte der Verfasser, damals noch Schüler am Oberen Gymnasium zu Stuttgart, den Kranken in Tübingen. In seinem Tagebuch hielt er die erschütternden Eindrücke fest. Eben nach Stuttgart zurückgekehrt, begann er, ganz erfüllt von dem Los des abgeschieden von der Welt Lebenden, die Niederschrift des Romans. Wollte er nur den anderen zeichnen? Etwa ahnend und begreifend dessen Entwicklung darstellen, die notwendig zu jenem tragischen Ausgang führen mußte? So wie er später, 1830 von Rom aus, in einem Aufsatz „die Keime, die ersten Gründe und Ursachen" (6, 411) dieses Schicksals aufzudecken suchte? Den Anstoß zu dem Werk gab Waiblinger die Begegnung mit Hölderlin. Zugleich aber mochten Sorgen, Befürchtungen drohend aufsteigen in ihm, der sich nicht zu zähmen verstand. Waiblingers eigene Sehnsucht offenbart sich in des Bildhauers Phaethon Briefen an seinen Freund Theodor. Der eigene Glaube spricht, das eigene

[11]) Kurz verwiesen sei auf Justinus Kerners „Reiseschatten des Schattenspielers Luchs" (1811): hier wird Hölderlin in der Gestalt des irrsinnigen Dichters Holder verspottet. Kerners Schilderung ist lieblos, auch wenn er nach D. F. Strauss „die tollgewordene Romantik" treffen will, „oder die Romantik, wie sie den Anhängern des Alten erscheint, nämlich als Tollheit" (6, 554).





Hoffen auf Erfüllung eines höchsten Traumes im Irdischen. Schönheit — in Griechenland hatte sie Gestalt gewonnen. Hier war das Leben einmal zur Vollkommenheit erblüht. Kurz vor dem Erscheinen des Buches hatte Waiblinger die "Lieder der Griechen" veröffentlicht — es waren die Jahre, in denen dieses Volk heldenmütig um seine Freiheit kämpfte. Der Roman steht unter dem Einfluß des „Hyperion", der den Jüngeren aufschreckte durch „eine schwarze Melancholie und eine unselige Verkehrtheit, mit welcher der Dichter sich gewaltsam in den Wahnsinn hineinarbeitet" (6, 418). In der Richtung dieser Äußerung liegt die Entwicklung Phaethons. Freilich vermag Waiblinger sein Vorbild nicht zu erreichen, weder an Tiefe, Fülle des Seins, noch an Gewalt und Zauber der Sprache und der inneren Gestaltung. Gemeinsam mit Hölderlin ist ihm die Liebe zur Natur, das inbrünstige Verlangen, mit ihr und allen Wesen eins zu sein — die Liebe zu Griechenland, das nicht die Züge der Wirklichkeit trägt, sondern allein in der Sehnsucht lebt und wie ein Traumbild erscheint — die Liebe zum geistigen Schaffen der Antike, vor allem die innige Verehrung Platons. Die Lehren des griechischen Weisen sind entscheidend für das Weltbild Hölderlins wie für die Anschauungen Waiblingers im „Phaethon". Aber Hölderlin hat sie sich ganz zu eigen gemacht, so daß sie Wesen seines Wesens wurden — in ihnen und durch sie fühlte er sich bestätigt in sich. Waiblinger berauscht sich an ihnen, gibt sie erzählend und berichtend — eben als die Anschauungen Platons wieder. Sie sind nicht in ihn eingegangen, ihn klärend, beruhigend, erfüllend... sind mehr Ziele, die er aufgerichtet sieht. An Hölderlins Roman und an Verse von ihm wird man beim Lesen des „Phaethon" immer wieder erinnert. Deutlicher jedoch spürt man die Verschiedenheiten der beiden Dichter. Hölderlin wandelt alles Geschehen in ein Innen oder zeigt, wie es sich in Hyperions Seele spiegelt. Waiblingers Darstellung ist aufgepeitscht, maßlos; bezeichnend z. B. ist der wilde Schmerzensausbruch Phaethons am Krankenlager Atalantas. Auch sie stirbt (gleich Diotima) vor dem Geliebten, dessen Raserei schließlich in einen stillen Wahnsinn übergeht. Und hier beginnt der Riß in dem Werk. Es ist einheitlich, solange der Verfasser von sich erzählt, persönliche Erlebnisse in gewandelter Form in die Briefe des Romans einfügend, den Blick im Geheimen wohl auf Hölderlin und dessen Schicksal gerichtet. „Phaethons letzte Aufzeichnungen" bieten ein längeres, dreiteiliges Gedicht, das nach Ergebnissen gewissenhafter Forschung Hölderlin zugesprochen werden muß. Angefügt ist der Bericht eines Freundes über einen Besuch bei dem Unglücklichen. Waiblinger verwendet hier (wie schon kurz zuvor) mit Änderungen in Einzelheiten die Zeilen, die er Anfang 1822 seinem Tagebuch anvertraut hatte. Diese Schilderung wirkt unmittelbar: erduldetes, erlittenes Leben! Die früheren Teile des Romans dagegen vermögen wohl zu fesseln, aber nicht zu erschüttern.

Sie sind wie hochaufschäumende Wogen, die dahinrauschen, um alsbald wieder zu verebben. Stärker jedoch als die Bilder der Phantasie und die Schreie der Sehnsucht packt die Gewalt des Schicksals, das drohend auf den letzten Seiten spricht und die Gründe des Seins plötzlich aufleuchten läßt.

Noch in einem weiteren Werk hat Waiblinger den Dichter Hölderlin gezeichnet, in dem verlorenen Roman „Lord Lilly" (1825). Mörike, dem die Handschrift vorgelegen hat, berichtet über dieses „greuliche Unding" in einem Briefe an Hartlaub am 26. Dezember 1841: es „wäre Dir merkwürdig, wie er sein Tübinger Leben hineinzieht. Mit einer Art von Alteration sähest Du manche bekannte Figur, mehr oder weniger kenntlich, zuweilen in der grellsten Färbung, gleich einem Schattenspiel an einer trüben Wand hinschwanken: Den älteren Pfizer, Hölderlin, Julie Michaelis, die Beckbeckin, den Bauer, Mährlen, mich und meine Schwester Luise... Verschiedene aus dem Leben und Munde dieser Personen entlehnten Züge, Handlungen, Späße usw. sind oft sehr ungeschickt verwendet und vieles bei den Haaren herbeigezogen... Einiges Lustige aus der Beckbeckkei hat mich durch die Erinnerung doch wieder angelacht; wie ihm denn überhaupt auch hier und da etwas der Art gelungen ist".

Über der Wirklichkeit erblühende Träume einer reichen, weit schweifenden, fast zügellosen Phantasie sind zumeist die Schilderungen, die Bettina von Arnim in dem Buche „Die Günderode" (1840) von Hölderlin entwirft[12]). Gleichwohl bergen ihre Ausführungen wundervolle Worte über das Wesen der dichterischen Sprache und gewähren tiefste Einblicke in die Seele des Künstlers.

Einen „culturhistorisch-biographischen Roman" in zwei Teilen „Hölderlin" veröffentlichte Heribert Rau im Jahre 1862 (Theodor Thomas, Leipzig). Auf die zeitgeschichtlichen Darstellungen legt er großen Wert; sie entbehren jedoch der inneren Bildhaftigkeit, die Schilderungen wirken meist recht umständlich — wie überhaupt das Buch kaum bedeutsame schriftstellerische Begabung verrät — in einzelnen (zudem überflüssigen) Abschnitten ist es seicht in der Erfindung und in der Wiedergabe der Geschehnisse. Im Mittelpunkt steht Hölderlins und Diotimas Seelenbund. Immer wieder greift der Verfasser auf den „Hyperion" zurück. Ja, bisweilen löst er — vor allem in der Unterredung der Liebenden über Griechenland — die Prosadichtung in die Form eines Gespräches auf, übersieht jedoch, daß in einem Kunstwerk, das Gestaltung im Geist und durch den Geist ist, sich die Vorgänge gleichsam auf einer höheren Ebene abspielen als der des Alltags und seiner irdisch tatsächlichen Wirklichkeiten.

[12]) Vgl. die schönen Worte bei Karl Röttger, Das Buch der Gestirne (Leipzig 1933), S. 320f.

So kommt ein Zwiespältiges in das Werk, das Tiefe vermissen läßt und Straffheit im Aufbau. Hölderlins Schicksal nach der Trennung von Diotima erfahren wir nur mittelbar: Sinclair begibt sich nach Nürtingen, in der Hoffnung, dort Näheres über den Freund zu hören, von dem er seit langem ohne Nachricht ist. Bekannten, denen er begegnet, erzählt er auf der Reise von dem Dichter und Susette Gontard. Während er in Nürtingen mit Hölderlins Angehörigen im Garten sitzt, erscheint ein „Bettler“, in zerrissener Kleidung, das Antlitz von Sorge und Elend durchfurcht, das Haar wirr in der Stirne... es ist der von der Krankheit geschlagene Dichter. Über dessen letzte Zeit berichtet der Schlußabschnitt. Das Buch zeugt von Verehrung für Hölderlin — es ist getragen von dem edlen Willen, „das Bild eines unserer begabtesten, wenn auch früh untergegangenen Dichter der deutschen Nation näher zu führen“ (Bd. 1, S. IV).

In Hölderlins Jugendzeit versetzt uns die ansprechende Erzählung von Carl Müller-Rastatt „In die Nacht!“ (Eugen Diederichs, Florenz und Leipzig 1898). Der Verfasser, bekannt durch eine verdienstvolle Biographie des Dichters, die auch Teile des handschriftlichen Nachlasses erstmalig erschloß (1894), schildert Hölderlin während seines Aufenthaltes in Maulbronn, im besonderen seine Liebe zu Luise Nast. Er stützt sich auf Verse jener Jahre und vor allem auf Briefe, deutet feinsinnig die Quellen, sie zugleich ausmalend und Wahrheit und Dichtung miteinander verschmelzend. Die Sprache ist schlicht und voll innerer Wärme. Die Novelle verrät seelisches Verstehen und will dartun, wie das schwere Schicksal des Künstlers von früh auf im Wesen seiner Natur begründet war. Nur gegen Einzelheiten im letzten Kapitel, das von einem Besuch der Jugendgeliebten bei dem Kranken in Tübingen erzählt, wird man Bedenken nicht unterdrücken können. Schön ist das Schlußbild: der Unglückliche am Fenster des Turmzimmers in die anbrechende Dämmerung blickend, „der rauhen Welt und ihren Kümmernissen entrückt... Still und vertrauensvoll. Ein verirrtes Kind, das sich endlich zur Mutter heimfand.“

„Susette“, so heißt die Erzählung, die Leopold Gustav (= L. G. Oberländer) 1896 veröffentlichte (Kesselring, Leipzig und Frankfurt a. M.) — im Mittelpunkt steht in Wahrheit Hölderlin, und der Untertitel „Historische Novelle“ ist allzu anspruchsvoll. Der Verfasser stützt sich zumeist auf Carl Jügels Mitteilungen, diese weiter ausspinnend und am Schluß frei mit der Zeit schaltend: Diotima ist nicht alsbald nach der Trennung von dem Dichter, sondern 1802 tödlich erkrankt. Die Schilderung ist knapp, freilich auch flach und ohne tieferes Verstehen und erhebt sich nirgends zu künstlerischer Gestaltung.

Das Diotima-Erlebnis würdigt Maria Schneider als das Eigentliche, das Entscheidende in „Hölderlins Schicksalsweg“ (Silberburg, Stuttgart 1938). Ließ ihn aber die Trennung wirklich dahinsiechen „wie an der





Wunde, die nie sich schließt“ (S. 285)? Sein Leid hat er in Versen gebannt. Er hat es ausgekostet bis ins Schwerste und hat es ertragen und schließlich in köstlichen Wein gewandelt. Aus dem Grunde der Klage stieg das leuchtende Wissen auf, das reine Gebilde der Dichtung, Blüte und Frucht. Kunst erwächst aus dem Zwiespalt, aus Spannungen. Und Leben ersteht immer neu aus Widersprüchen, die sich einen und zugleich in der Einheit sich wieder auflösen in ihre Gegensätzlichkeiten. Und alles Große erwächst über Abgründen. „Es gibt eine Zeit der Liebe“, heißt es im „Hyperion, „wie es eine Zeit gibt, in der glücklichen Wiege zu leben. Aber das Leben selber treibt uns heraus“ (2, 197). Hölderlin erwägt ja auch in einem Briefe den Gedanken der Trennung, hier, um der Qual (vor allem Diotimas) ein Ende zu bereiten. Dämmerte ihm damals schon die Ahnung der Notwendigkeit des Auseinandergehens, um eines höheren Zieles willen? War Hölderlin nicht gerufen von dem Gott? Von dem Gott, der ihn „schlug“? Er schritt über die Liebe hinaus, sie hinter sich lassend als das Große, das war, das sein mußte, das ihm den Weg bahnte in das All seiner Kunst. Wanderer zu sein war sein Los, immer an die äußerste Grenze getrieben. Er eilte, seine Bahn zu vollenden. Im Unermeßlichen eines göttlichen Reiches winkte ihm eine Heimat, die nicht Heimat sein konnte. Anders deutet Maria Schneider Hölderlins Schicksal. Sie schaut die Tragik des Dichters, und sie spricht von der Frau aus. So mag das, was sie über Diotima aussagt, von besonderem Werte sein. Und die Art ihrer Darstellung ist fesselnd. Die Gestalt des Künstlers bleibt in ihrer Schilderung von einem Geheimnis umwittert. Bezeichnend ist, daß sie die Abgründe wohl sieht, aber alsbald überbrückt: durch die Kraft einer Liebe, die in ihrem Werk immer wieder hervorbricht und bisweilen sogar gefühlsübersteigert sich äußert. Die Trennung von Diotima ist nach ihrer Ansicht ein Herausgerissenwerden und -sein aus der Einheit, ist „Bruch in Hölderlins Geist, den Menschen kurzerhand ‚Wahnsinn‘ nannten“ (S. 305). Sie betont zwar den letzten „unerhörten Auftrieb des Geistes“ (S. 298), würdigt aber gar nicht den Seher, der willig und bewußt als ein Opfer sich darbringt für den Geist, für die Zukunft. Sie sieht allein die Tragik, und auch sie nur in einem begrenzten Abschnitte von Hölderlins Leben — nicht das Ewige, das aus dem Grunde dieser Tragik aufsteigt und sie bedingt.

Mitte und Höhe des Künstlerdaseins ist auch in Erwin Otts Roman „Erloschenes Licht“ (Gebr. Stiepel, Reichenberg 1922) das Diotima-Erlebnis. Freilich würdigt es der Verfasser nicht von der Eroslehre in Platons „Gastmahl“ aus, die für des Dichters Auffassung entscheidend ist. Er schildert ein glückhaftes Aufrauschen im seelischen Eins-werden, in dem Bewußtsein, sich selber im anderen zu finden... bis dann das Verlangen nach dem Besitz erwacht und der Zwiespalt zwischen Körper und Geist offenbar wird, so niederdrückend, daß Jakob Gontards, des Gastherren,

hartes Wort schließlich nur den äußeren Anlaß zu der — innerlich schon vollzogenen — Trennung gibt. Während des folgenden Aufenthaltes in Homburg sehen wir Hölderlin in fieberhafter Arbeit am „Empedokles", in Einsamkeit um seine Kunst ringend. Aber ist er in Otts Buch seit dem Abschied von Frankfurt nicht ein Gebrochener? Während er in Wahrheit noch den steilsten Weg zu gehen hatte, als Sänger der späten Hymnen, als Seher, der das geheimnisvolle Reich der Gottheit schaute. Ein jäher Aufstieg — und von schwindelnder Höhe der Sturz in das Dunkel der Krankheit. Die Deutungen Otts, der die erst 1921 gedruckten Briefe Diotimas noch nicht berücksichtigen konnte, verdienen Beachtung, auch wenn man ein anderes Bild von Hölderlin in sich trägt. Die Sprache ist schlicht, bisweilen im sachlichen Tone eines Berichtes gehalten, zudem kernig, ja hart, dann wieder in Glut aufflammend. Aber die Geschehnisse sind doch mehr von außen gesehen, mehr betrachtet und beobachtet als nacherlebend gestaltet.

Die Veröffentlichung der Briefe Diotimas (1921) ward Bruno Wille der entscheidende Anlaß für die Abfassung des Buches „Hölderlin und seine heimliche Maid" (Reißner, Dresden 1922). Man stoße sich nicht an dem gewiß befremdenden Titel: der Verfasser hält sich an des Gnostikers Valentinus Lehre von den Syzygien, nach der polar zusammengehörige Geistwesen ihre Strahlenkraft aus der Ursonne in die Dunkelheit senden, um diese von Nichtigkeit zu befreien und das Chaos dem Sinn der Schöpfung gemäß zur Vollendung im Ewigen zu führen. Die Trennung von Diotima, die Sorge um seine Zukunft, enttäuschte Hoffnungen, die Scham, der Mutter aufs neue zur Last fallen zu müssen, alle diese Umstände wirkten nach Wille zusammen, „die zarten Nerven des Dichters zu zerrütten" (S. 128). Wir aber sehen in Hölderlin den Sänger, der nach dem fehlgeschlagenen letzten Versuche, in einer Zeitschrift zu seinen Mitmenschen reden zu können, sich bewußt von der Welt trennte und den Weg ins nicht zu betretende Reich der Götter wagte — um dann, von „Apollo geschlagen", Jahrzehnte im Dunkel hinzudämmern. Wille spricht von dem „Verstörten" (S. 145), von der „krankhaften Verwirrtheit" (S. 147) und sagt: „Nicht dem Chaos ist dieser Geist verfallen — nur wunderlich vergrübelt und in manchen Äußerungen dunkel bis zur Unverständlichkeit" (S. 148). Es gebe nur e i n e n Geist, heißt es weiter, der in jedem Geschöpf wie in einem Spiegel aufleuchte — dieser könne blind sein oder zerbrochen, dann gerate die Spiegelung eben unvollkommen. Doch das Licht sei niemals krank, niemals zerstört. Und tief ist das Wort über die Gedichte der späten Zeit: „Kein Mensch war's, der da komponierte — dunkle Sehnsucht klagte auf zerrissener Harfe der N a t u r g e i s t" (S. 149). Das Eigentliche des Bandes liegt in der Schilderung, wie der Dichter und Susette Gontard ihr Schicksal ertrugen. Wille beschert uns keinen „Roman", wie er das

Buch nennt, höchstens in den ersten Abschnitten. Dann wird die Erzählung immer mehr zu einer Seelendeutung und nimmt betrachtenden Charakter an. Die Darstellung beginnt mit einem Gespräch über die Eroslehre Platons und schließt — mahnend, sorgend, sehnsuchtsvoll den Blick auf den „neuen Menschen" gerichtet — mit Worten über „Eros, den Trieb ins Ewige". Angefügt sind unter der Überschrift „Selige Sehnsucht" zwei Kapitel: sie enthalten zunächst eine schöne Würdigung der Briefe Diotimas und bieten — die Einheit des Ganzen sprengend — Darlegungen, die Bruno Willes Weltanschauung offenbaren, mit den „Legenden von der heimlichen Maid" und dem Roman „Die Maid von Senftenau" innerlich verbunden sind und überdies zu den erst aus dem Nachlaß veröffentlichten Werken „Der Ewige und seine Masken" (1929) und „Philosophie der Liebe" (1930) hinführen[13]).

In unseren Zusammenhang gehört auch Carl Haensels Buch „Der Bankherr und die Genien der Liebe" (S. Fischer, Berlin 1938). Im Mittelpunkt steht Jacob Friedrich Gontard, ein Mann der Wirklichkeit, geschäftserfahren, ganz der Arbeit seines Berufes hingegeben. Im Laufe der Erzählung erfahren wir, wie sich hinter seinem wenig zugänglichen Wesen ein fühlendes Herz verbirgt. Seine Frau Susette, aus Hamburg gebürtig und in der Empfindungswelt Klopstocks aufgewachsen, ist in ihrer „pflanzenhaften" Art gut gezeichnet. Ihr Seelenbund mit Hölderlin tritt in den Hintergrund, er ist zurückhaltend und mehr in seinen Ausstrahlungen auf Gontards Wesen und Leben geschildert. Haensel, der aus Frankfurt stammt und hier seine Jugend verbracht hat, stützt sich auf Briefe, Urkunden und auf mündliche Überlieferung. Sein Verdienst ist es, die Aufmerksamkeit auf Gontard gelenkt zu haben. Man empfindet mit dem Heimgesuchten, der (sich selbst überwindend) nach dem Tode seiner Frau Sinclair aufsucht und ihm erklärt: „Ich bin bereit... Er kann widder zurückkomme... Ich hab' vier Kinner. Sie hänge an em. In keim Wese auf der weite Welt steckt so viel von ihr wie in ihm". Aber diese Szene ist (gleich anderen) frei erfunden und bringt in Gontards Bild einen Zug, der ihm kaum gemäß ist. Wohl hinterließ Susette, wie wir aus Carl Jügels Aufzeichnungen wissen, „ihren Gatten in einer an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung"[14]), doch der vom Schicksal Geschlagene fand wieder den Weg ins Leben zurück. Nachdem er auch seine zweite Frau durch den Tod verloren hatte, ward ihm im Bunde mit seiner dritten, ihn lange überlebenden Gemahlin „das Glück einer ungetrübten Ehe" beschert, so berich-

[13]) Vgl. Maria Jordan, Die Romane Bruno Willes (Berlin 1939).

[14]) Das Puppenhaus, ein Erbstück in der Gontard'schen Familie. Bruchstücke aus den Erinnerungen und Familien-Papieren eines Siebenzigers. Zusammengestellt von Carl Jügel. Neu hg. von Wilhelm Pfeiffer-Belli (Frankfurter Lebensbilder, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1921), S. 354.





tet weiterhin Jügel, der ihn in späteren Jahren kennen lernte, „als ihn bereits eine Schar von eigenen und angeheirateten Kindern und Enkeln umgab und seine Liebe ausschließlich in Anspruch nahm“[15]). Vor allem im letzten, stark gefühlsbetonten Teile des Romans ist Haensel bemüht, das Mitleid wachzurufen für Gontard, der „in Einsamkeit versteinerte“, „bis ein Märzsturm des Jahres 1843 die Starre löste und auch diese Säule umsinken ließ, deren Los es war, als Sockel fremde Genien zu tragen“.

Moritz Hartmanns Aufzeichnungen über einen kurzen Aufenthalt des Dichters in einem französischen Schloß bei Blois verwertet Wilhelm Schäfer in der Novelle „Hölderlins Einkehr“ (G. Müller, München 1925). Die in jener Schilderung mitgeteilten Äußerungen des Kranken gibt er fast wörtlich wieder — und doch: nur wenige Änderungen, und sie sind ihres eigentlichen Charakters beraubt. Ja, eine andere Welt tut sich auf. Schäfers Darstellung läßt kaum jenes Dunkle ahnen, das hinter den überlieferten Geschehnissen undurchdringlich und unheimlich lastend aufleuchtet. Zudem ist eine (auch in Einzelheiten) arg geschmacklose Liebesgeschichte eingefügt, die der Haltung des Dichters nicht gemäß ist. Vom Wesen des von „Apollo Geschlagenen“ offenbart die Erzählung kaum etwas. Nicht minder oberflächlich ist der Hölderlin gewidmete Abschnitt in den „Dreizehn Büchern der deutschen Seele“. Die Darstellung wirkt gewollt, ja gekünstelt — vor allem durch die häufige Verwendung der Alliteration, die nicht innerlich bedingt ist.

An Hartmanns Bericht hält sich auch Walter Bauer in der kleinen Erzählung „Die Dämmerung“ (in dem Bande „Abschied und Wanderung“, Propyläen-Verlag, Berlin 1939, S. 39—65), freilich nur in geringen Einzelheiten. Er will vor allem die Erschütterung festhalten, die eine Begegnung mit dem Unglücklichen hinterläßt, eine Erschütterung, die er gewiß selber erfahren hat beim Lesen jener Erinnerungen oder bei der Beschäftigung mit den Versen aus der Zeit der Umnachtung. Die Sprache ist schlicht und unmittelbar. Der Eindruck, den der junge Franzose auf der Rückkehr von einem Besuch und dann im väterlichen Schloß von dem unerklärlichen Wesen des Fremden empfängt, haftet unauslöschlich in ihm als Rätsel. Das Leben löst es ihm später, als er sich in Deutschland aufhält, ein im Kriege gereifter Mann, als er Tübingen besucht und der Kranke ihm unversehens auf einem Spaziergang entgegen kommt. Das Geheimnis bleibt. Aber es wird zugleich entschleiert: als ein Dunkel, aus dem keine Antwort zu uns dringt, als eine Frage an das Schicksal, vor dessen Macht Walter Bauer sich beugt, sich bescheidend in einem Verstummen, das ein Wissen in sich birgt.

Einige Züge aus Hartmanns Darstellung verwendet weiterhin Albrecht

[15]) Das Puppenhaus.... S. 355.

Schaeffer in der Verserzählung „Hölderlins Heimgang“ (Die Neue Dichtung, hg. von H. M. Elster, Heft 1, 1922/23, S. 41—60; dann: Eigenbrödler-Verlag, Berlin 1923) — das Wesentliche liegt in der Deutung der Vorgänge in Hölderlins Seele. Jedem der sieben Abschnitte gehen Zeilen aus dem „Empedokles“ voraus, sie weisen den Weg nach innen und zeigen die Stufen dieses Weges. Was vollzog sich in dem Dichter, der „durch weitesten Abgrund, durch Grausen / Mancher entfesselten Nacht und Blitzschlag“ von sich selber getrennt, einsam nach Deutschland zurückwanderte? Furchtbarstes Los für den Künstler: plötzlich verstummen zu müssen, nicht mehr der Gnade teilhaftig zu sein (denn Gnade ist alles), nicht mehr des Umgangs mit den Göttern gewürdigt zu werden ... Schaeffer zeichnet den Dichter schlechthin — so wie er ihn sieht, wissend um die Abgründe, an denen er steht. Auch die eigene Qual mag Ausdruck gewinnen, jene Qual, die den Schaffenden bisweilen mitten in der Arbeit befällt oder nach Vollendung eines Werkes, die Sorge, es könne die Kraft ihn verlassen, die allein die Überirdischen spenden, die Fähigkeit zu formen und zu gestalten. In *seinem* Sinne deutet Schaeffer weiterhin die in Hartmanns Bericht erwähnten Äußerungen Hölderlins über die Unsterblichkeit um und zudem die Antwort auf die Frage, ob er auf diese Weise unsterblich sei:

> Den Zauber, seht ihr, den Zauber
> Hatte ich wohl, doch es fehlt die Begnadigung, also versagt' er.
> Denn aus Gnade allein teilt aus sich unsterbliches Wesen,
> Und solange ein Mensch den Zauber hat — der ist unsterblich.
> Sprachlos ward ich, mein Gott! Ganz sprachlos dorrt mir die Lippe,
> Sprachlos hang ich im Wind, und einmal war ich unsterblich!

Hölderlins späte Art zu arbeiten, nimmt Albrecht Schaeffer gleichfalls auf: die Sonderheit, einzelne Worte, wie vom Dämon gehetzt, flüchtig auf das Blatt zu schreiben, an die Stelle, an die sie ihrer Bestimmung gemäß gehören, Gelenke der Dichtung gleichsam. Manche Vorkommnisse, seltsam anmutend, gründen sich auf Verse des Empedokles-Dramas — Schaeffer setzt sie in ein Geschehnis um. Sie dienen dazu, die in der Seele wogenden und sich befehdenden Stimmungen zu veranschaulichen. In dem äußeren Vorgang spiegelt sich das Innen. Von sinnbildlicher Kraft ist vor allem der letzte Abschnitt. Nach einem erschütternden Ausbruch der Verzweiflung eilt der von Qualen Gepeinigte ins Freie — zwischen Feldern des Nebels wandert er, ein Hilfsloser, ostwärts. Ein ewiges Auge leuchtet von der Höhe des Himmels auf ihn nieder, und dem Blick begegnet „das andere tief, ihm aufgeschlagen, unwissend ... doch voller Vertrauen / Schauend ganzen Gesichts das Rettungsverheißende droben“. Ostwärts führt ihn eine dunkle Macht, ostwärts, in die schwäbische Heimat, die den fortan in Finsternis Gebannten aufnimmt in das Geheimnis ihres Seins ...

Und es ward ihm
Nicht von den Augen mehr entfernt der Schleier des Traumes,
Sondern es währte, was war: Der Vögel Gesang, und der Zweige
Unaufhörliches Rauschen; in Fenstern der Glanz, und der Menschen
Glückliches Anschaun und Wort; der Blumen Gedüft und der Falter
Farbiges Schaukeln; die Nacht und die Bilder der Sterne; die Stille
Tages und Nächtens; der Wind, und das friedliche Murmeln des Neckars.

So schließt sich der Kreis eines Dichterdaseins. Die Mächte walten in dieser zu einer Einheit gefügten Welt... aber sie ähnelt der Welt, sie ist die Welt, in der Schaeffer atmet und wirkt. Groß geschildert, in schauderndem Wissen, doch in ihrem einmaligen So-Sein bedingt. Obwohl sie Letztes aufleuchten läßt: die Verzweiflung des Schaffenden, aber auch sein Glück, von der Mitte des Alls aus das Geheimnis des Lebens schauen und begreifen zu dürfen...

Einen „Schicksalstag" schildert Heinrich Lilienfein in der kleinen Erzählung „Hölderlin"[16]). Der Dichter, schon heimgesucht von den Furien der alsbald ausbrechenden Krankheit, trifft auf der Heimkehr von Frankreich in Homburg mit Sinclair zusammen und erfährt aus dessen Munde die Nachricht, die er ihm wenige Tage zuvor nach Bordeaux gesandt hatte: daß Diotima gestorben. Die Skizze zerredet nicht, sondern läßt das Rätsel offen, das hinter den dargestellten Vorgängen waltet. Die Geschehnisse sind auf den 2. Juli 1802 verlegt. Lilienfein folgt hier, so sehr er sich sonst an die schriftliche Überlieferung hält, dem Gesetz künstlerischer Notwendigkeit — die dichterische Wahrheit achtet er höher als die geschichtliche.

In Hermann Hesses Erzählung „Im Presselschen Gartenhaus"[17]) steht Hölderlin mehr im Hintergrund, in der Ferne — ein Dichter, dessen Geschick (ein Äußerstes) jenseits der Grenze liegt, die unser Wissen umschließt. Mörike und Waiblinger, die mit dem Kranken öfters in dem Sommerhäuschen auf dem Österberge zusammenkommen, sind in das unmittelbar uns umdrängende Leben gestellt. Hölderlins Los ist wie eine ihnen drohende Gefahr. Sind sie doch innerlich zerrissen, von Gegensätzen hin- und hergetrieben, vor allem der ungezügelte, seinen Leidenschaften sich ganz hingebende Waiblinger, während Mörike sich zu zähmen weiß, wenngleich auch ihm Stunden nahen, in denen seine dämonische Natur durchbricht. Die drei Dichter sind in ihrem Wesen fein abgestuft, wie über-

[16]) Entstanden in den Tagen vom 21. bis 24. August 1921. Zuerst gedruckt in dem Buche „Schicksalstage deutscher Dichter", hg. von R. Krauss (München 1922). Dann aufgenommen in Lilienfeins Novellenbändchen „Aus Weimar und Schwaben" (1925).

[17]) Sie ist zwei bis drei Jahre älter als die „Ode an Hölderlin" in der „Musik des Einsamen" und wurde später nur leicht überarbeitet. Abgedruckt in Hesses „Fabulierbuch", kürzlich auch in dem „Buch der Erzählungen" (S. Fischer, Berlin), S. 217—248.

haupt die seelisch zarte Novelle innerlich trefflich aufgebaut ist. Wohl mögen eigene Besorgnisse in den Zeilen mitzittern —, man braucht nur an Abschnitte in dem Buche „Wanderung" oder an den „Steppenwolf" zu denken. Doch das Persönliche ist zugleich wie ausgelöscht, ganz aufgegangen in der rein dichterischen Schilderung der Künstlergestalten. Diese zeigen überdies eine Einheit, eben die des Seins, die eine Vielheit und Mannigfaltigkeit ist in der Ordnung der Zusammenhänge ... Hölderlin ... wie erstarrt. Sein Los ... ein Letztes ... eine Frage an das Schicksal, die sorgendes Bangen in sich birgt, aber alsbald verstummt in ehrfürchtigem Hinnehmen unabänderlicher Gesetze.

Hölderlin — Gefäß reiner Offenbarung: so zeichnet ihn Karl Röttger („Das Buch der Gestirne", Paul List, Leipzig 1933, S. 251 ff.). Kaum berichtet er von äußeren Begebenheiten. Das Eigentlichste in der Persönlichkeit des Dichters hält er fest, wie es sich dem Schauenden enthüllt. Für die ins Religiöse gesteigerte Art der Darstellung wählt er die Form der Legende, die weder Anfang noch Ende kennt, aber doch nur sichtbar werden kann, wenn sie gebannt ist in Raum und Zeit. Ein Leuchten geht aus von der Kraft, die in Hölderlin sich birgt. Sein Wesen verrät das Unbegreifliche einer überirdischen Macht. Ein Traumwanderer ist er, der das Jenseitige unvermittelt in das Hiesige einströmen läßt, der das große Rätsel im Wort zum Klingen bringt, den Menschen zu seiner Qual in die Hände gegeben, von dem Dämon seines Geistes getrieben, der ihn bis an das Tor letzten Wissens führt. In einer gehobenen, vom Geheimnis durchleuchteten Sprache geht Röttger den Stufen des Geschehens nach, das in dem Dichter und durch ihn sich vollzieht. Einen Gipfelpunkt bildet das Bekenntnis zu Christus, der „größer als alle Stimmen Griechenlands, Weg und Weisheit dieser Erde vollendet" (S. 315) — ein Bekenntnis, das allerdings mit Hölderlins letzten, freilich auch im Dunkel verdämmernden Anschauungen nicht ganz vereinbar ist. Von bannender Kraft ist das Schlußbild: der von der Krankheit Gezeichnete zum Fenster hinausblickend in die nächtliche Natur, in seinem Antlitz ein Ungeheures spiegelnd, das nur schattenhaft sichtbar wird in seiner Furchtbarkeit, aber zu stummer Ehrfurcht zwingt. Groß ist Hölderlin gesehen (im Sinne zugleich der Auffassung Röttgers von dem Auftrag und dem Lose des Künstlers): ein Schicksal auf seinen Schultern tragend, ein Schicksal erfüllend, s e l b e r Schicksal.

Was der Jugend des Weltkrieges Hölderlin bedeutete, zeigen die Schriften von Otto Heuschele. In den „Briefen aus Einsamkeiten" (1924), die oft wie Gedichte in Prosa anmuten und deren erster Diotima, deren zweiter Hölderlin gilt, erzählt er rückblickend von jenem Abend[18]), an dem er

[18]) Vgl. auch Heuschele, Eine Erinnerung, aus einem Tagebuch. Schwäbischer Merkur vom 19. 2. 1941.





als Schüler einer Aufführung des „Empedokles“[19]) in Stuttgart beiwohnen durfte: Hölderlin ward ihm „Schicksal und erstes und unvergängliches Erlebnis der Dichtung“. Seiner gedenkt er auch immer wieder in den Büchern „Geist und Gestalt“ (1927) und „Dichtung und Leben“ (1930) sowie in dem „Brief an junge Menschen“ (1933). Einmal sagt er: „Wir wagen es anzunehmen, er habe einen Blick getan in ein göttliches Reich; und wir wissen auch, daß die Götter den, der in ihre Welt geblickt, augenblicklich in Nacht und Finsternis werfen, daß sie den Schleier des Wahnsinns um ihn legen, damit die Menschen nicht erfahren, was er in ihrem Reiche erfahren durfte“[20]). Heute ehrt Heuschele in Hölderlin den „reinsten Dichter unserer Sprache, der neben dem Weltreich, das Goethe errichtet hat, und vor dem Werke Schillers ein Werk schuf, in dem das geheime Wesen der deutschen Seele am tiefsten und sichtbarsten Wort wurde“. Wie sehr er ihm als Mensch und nicht minder als Gestaltender verbunden ist, bezeugen Heuscheles Verse, bezeugt die von dem Geiste edelster Jugend erfüllte Geschichte „Das Opfer“ (München o. J,. Die Tukanreihe, Bd. 11), weniger eine Erzählung oder Novelle als aufrauschendes Bekenntnis der Dankbarkeit. Der Held, der sinnbildlich für viele Gefallene jener Jahre steht, weiß um die wandelnde Kraft Hölderlinscher Kunst. Was er an der Front erfährt, darf er nun tiefer begreifen. Ferne wird ihm Nähe — und die Nähe ein Fernes. Tag und Nacht, Abend und Morgen — er schaut sie als ein Ganzes, und auch das Sterben lernt er in das Dasein einbeziehen. Es ist, als spalte in dieser Geschichte Heuschele sein eigenes Wesen in mehrere Personen: die Gespräche, die geführt werden, atmen e i n e n Geist, und die Worte zeigen die gleiche, oft trunkene Glut. Ein ergreifendes Mal wird in dem „Opfer“ den Vertretern einer Jugend gesetzt, „die das Übermenschliche trugen und selbst sterbend noch der Finsternis des Todes das Licht des heiligen Lebens abrangen“ — wir denken an die Kämpfer von Langenmark, an die Unvergeßlichen, deren Geist in den „Kriegsbriefen gefallener Studenten“ zu uns spricht — an eine Gestalt wie Bernhard von der Marwitz — oder an Norbert von Hellingrath, den Heuschele in den „Briefen aus Einsamkeiten“ den „ersten und einzigen Menschen“ nennt, der das „heilige Werk Hölderlins in seiner vollen Ganzheit begriff“, dem es gelang, „diese Reinheit des Lebens zu verstehen“, weil er jene wie ein Wunder berührende „Reinheit und Innigkeit ... selbst gelebt“ hat...

* * *

[19]) In der Bearbeitung von Wilhelm v. Scholz. Vgl. Der Tod des Empedokles. Für eine festliche Aufführung bearbeitet und eingerichtet von Wilhelm v. Scholz (Insel-Verlag, Leipzig). Verwiesen sei auch auf das gewichtige Nachwort.

[20]) „Dichtung und Leben“, Aufsätze und Reden (Hermann Meister, Heidelberg 1930), S. 31f.

Unsere Ausführungen wollten zeigen, wie ein Schaffender den anderen sieht, bald aus dieser, bald aus jener Blickrichtung, der Art seines Wesens entsprechend und nach dem Maß eigener Größe, Weite und Tiefe. Wir erfahren zudem, wie Hölderlins Werk den Rahmen einer nur literarischen Würdigung sprengt — als waltende Macht gehört er zu den geistigen Naturkräften, die wirkend an dem Schicksal unseres Volkes weben. Eine Betrachtung, die von den Tagen des Dichters ausgehend bis in die Gegenwart führt, gibt vielleicht auch eine Schilderung von dem Lose des Künstlers überhaupt. Ist er nicht allein Gestaltender, sondern zugleich Künder, der die Fülle der ihn umdrängenden Gesichte im Worte bannt, schaut er Künftiges als ein Zeitloser, der in der Weltenmitte lebt, von der Musik der Sphären umrauscht, ins Nichts gestellt, das in Wahrheit die Unendlichkeit ist, so ist sein Schicksal die Einsamkeit. Er weiß um das Geheimnis — und darf es nicht nennen. Niemand unter den Lebenden vermag ihm Rat zu spenden oder Hilfe zu leisten. Seine Sendung ist es, sein Los zu w o l l e n, jenseits der Menschen, doch verbunden mit dem Geist, der ihn führt. Er gehört ja nicht sich, sondern allein seinem Dämon. Einmal aber schlägt auch dem Großen, Verkannten oder in seiner Bedeutung noch nicht Gewürdigten die Stunde, da sein Schicksal in seiner ganzen Tragik begriffen wird: als ein Opfer, das willig dargebracht ward im Sinne einer neuen Zukunft. Der deutschen Wissenschaft blieb es vorbehalten, kurz vor dem Weltkrieg den Weg zu bahnen für ein wahres Verstehen Hölderlins, für die Größe, die Schwere und Einmaligkeit seiner Sendung. Was die Forschung begonnen hatte und in mühevoller Arbeit weiterführte, durften Dichter vielfach bestätigen und auch vertiefen, aus der Weite ihres schauenden Erfassens, freilich fast stets an die Art ihres eigenen Künstlertums gebunden. Aber sie haben unseren Blick geschärft und unser Auge immer wieder auf das Geheimnis gelenkt, das im Worte verhüllend zu offenbaren dem Schöpferischen gegeben ist. Der Betrachtende erkennt die vielen Widersprüche im Wesen des Künstlers, die eben die Widersprüche des Lebens sind, doch zugleich sich ergänzen und aufheben in der Vielfalt und Einheit der weltentiefen, unergründlichen menschlichen Seele.

Besprechungen

Perpeet, Willi: Kierkegaard und die Frage nach einer Ästhetik der Gegenwart. Philosophie und Geisteswissenschaften, herausg. von Erich Rothacker. Buchreihe, 8. Band. Halle 1940.

Welcher Fachgelehrte dürfte sich rühmen, alle Werke „über" Hegel gelesen zu haben, die anläßlich des letzten Hegel-Jubiläums erschienen sind? Wer hat auch nur alle die zum Teil recht umfangreichen Schriften studiert, die zu dem Problem Kierkegaard vor einer Reihe von Jahren in schneller Folge einander drängten? Wir überlassen die Antwort auf diese Frage dem Leser, den sie angeht, und sind nicht gesonnen, sie auch noch auf die Dissertationen „über" einzelne Philosophen auszudehnen, die lange Zeit hindurch mit Eifer und Bedacht danach strebten, mehr oder minder systematisch geordnet noch einmal zu sagen, was der jeweils zum Thema gemachte Philosoph, oft in einem langen Gelehrtenleben, als Frucht seines Denkens der Mit- und Nachwelt übergeben hatte (in erster Linie wohl, damit es gelesen, zuweilen wohl auch, damit darüber geschrieben würde).

Ein wenig anders ist es mit den Büchern „über" geworden. Indessen dürfte der Grund wohl weniger in der Tatsache zu suchen sein, daß diese Art von „philosophischen" Fähigkeitsbeweisen aus der Mode gekommen ist, als weil das philosophische Schrifttum überhaupt zumindest an Umfang stark zurückgegangen ist. Daß diese Art des Denkens aus zweiter Hand, typisches Erbe aus der Zeit, in der die Geschichtsschreibung der Philosophie selbst als philosophische Leistung galt, nicht nur ein bibliothekarisches, sondern auch ein sachliches Problem ist, vermag erst ganz zu empfinden, wer sich aus irgend einem Grunde einmal die Mühe gemacht hat — es ist wirklich eine! — zu allen als wesentlich geltenden Philosophen die „sekundäre" Literatur zusammenzusuchen. Er wird mit besonders besorgtem Ernst fragen: was bedeutet ein neues Buch „über" einen Philosophen? Fördert es die Erkenntnis (oder nur den Autor)? Ja, läßt es auch nur seinen Gegenstand, der vielleicht zuvor schwer zu verstehen war, deutlicher zu uns sprechen?

Schwer verständlich zu sein, nicht nur in der Ausdrucksweise, sondern auch im Standpunkt, ist die erste Vorbedingung, die die Mit- und vor allem Nachwelt einem Werk gegenüber veranlassen kann, sich, besonders auch schreibender Weise, mit einem Philosophen zu beschäftigen. Die Philosophie ist die letzte, rationalste Form, in der sich die magische Formel in der modernen Welt noch darbietet, und das seltsam Abseitige vermag, wenn es nur schwierig genug ausgedrückt ist, ergriffenes Schauern im Gefühl des Numinosen zu erregen, sei es nun, daß echter Schwabentrotz der Weltgeschichte gegen all ihre lebhaftesten und entschiedensten Bemühungen beweisen will, sie sei „vernünftig" (weil sie sich offenkundig im Einklang befinde mit dem System des philosophischen Professors), sei es, daß nordisch-protestantische Unfähigkeit zur Hingabe an die Fülle des Lebens das Nichts-sein-wollen zum Prinzip des Daseins,

und den Grundsatz „zu leben wie abgestorben“ (41) zur Religion des „Geistes“ erheben will.

Nun könnte man vielleicht auf den Gedanken verfallen, zu fragen: wie in aller Welt kommt ein Mensch namens Kierkegaard dazu, sich so vom „Nichts“ bedroht zu fühlen, daß ihm auch „das Ethische“, in dem wir doch alles Positive und Lebensvolle der Menschenwelt zusammenfassen, eine „verschleierte Existenzform des verzweifelten Menschen“ wird (26)? Man könnte nach dem Grunde einer so seltsamen Lebens- und Geistesverfassung fragen, für die sogar „alle Unmittelbarkeit... trotz ihrer eingebildeten Ruhe und Sicherheit Angst“ ist (43), und die von sich sagen muß, ihre Krankheit sei die Schwermut, sie habe ihren Sitz in der Einbildungskraft und nähre sich von der — „Möglichkeit“ (199). Man könnte mit diesen und mancherlei noch wesentlich konkreteren Fragen dem Philosophen Kierkegaard gegenübertreten. Man brauchte sich dabei nicht einmal den Vorwurf zuzuziehen, daß man sein gegenständlich gewordenes Gedankenwerk verkenne, indem man es auf seine Person beziehe, denn mit dieser seiner Person beschäftigt der Autor sich und seinen Leser ausgiebig genug. Man würde aber verstoßen gegen das Tabu, das schon bei den „primitiven“ Völkern den geheimnisvoll Kranken umgibt und auf das einen berechtigten Anspruch hat, wer so wundervoll unverständliche Dinge zu behaupten weiß und (in der Liebe z. B.) ein so herrlich widersinniges Verhalten von sich selbst eingehend bezeugt, wie Kierkegaard.

Es muß also anders verfahren werden. Kierkegaard hat Bücher veröffentlicht. Ziemlich viele sogar. Sie objektivieren Gedankengebilde. Diese muß man auslegen. Mit wissenschaftlicher, das heißt in diesem Fall: rein objektiver, nie und nirgends auf die konkrete menschliche Person hinblickender Sachlichkeit. Als Methode bietet sich glücklicherweise eine gleichsam säkularisierte Form eben dieses Kierkegaardschen Philosophierens an, die Heideggersche Philosophie. Es trifft sich günstig, daß es nicht nur eine „neue philosophische Ära“ ist, die mit der „Existenzphilosophie eines Jaspers und Heidegger bezeichnet wird“, sondern daß Kierkegaard selbst, was die Interpretation wesentlich erleichtert und den terminologischen Sprachschatz bedeutend erweitert, vorausahnend „den deutschen Idealismus mit hinüber“ nimmt in diese neue Ära (41). Der Interpret kann also je nach Bedarf Heideggerisch oder Schellingsch reden. Das sachliche Ergebnis ist für einen Leser, der sich gern genau Rechenschaft abgibt über das, was er aus einem (gründlich studierten) Werk gelernt hat, einigermaßen verwirrend.

Da ist z. B. die Kategorie des „Seins“. Kategorie darf der Leser schon nicht sagen. Denn es „geht“, nach Kierkegaard, „nicht an“, die „Kategorien für das Seinsproblem in Bewegung zu setzen“ (66). Die Motorisierung, die bei den Kategorien nicht „angeht“, trifft hingegen das „Sein“ selbst, „denn die Seinsfrage ist... allein die Frage: wie das Zum-Sein-Kommen möglich ist“ (66). Selbst wenn es aber möglich wäre, zum Sein zu kommen, so würde man, angelangt, feststellen müssen, daß dieses Sein gar kein „Sein“ im seit zweitausend Jahren so gemeinten Sinn ist. Es gibt kein von mir unabhängiges Sein, sondern alles Sein hängt sozusagen an mir (100). Es gibt nicht nur „kein gegenständlich vorhandenes Sein“ (71), sondern der „Sinn von Sein liegt in der Gegenstandsunfähigkeit von Sein“ (72). (Auch die Wirklichkeit ist „gegenstandsunfähig“, 76.) Das Sein ist ein „personales“ (245). „Die Idee des Seins ergibt sich aus der Selbstauffassung des Menschen...“ (247), und zwar ist das menschliche Person-Sein „nur aktualiter, bloß geschehend“ (85). „Wahrheit“ ist entsprechend nichts anderes, als ein rein Subjektives, „die subjektive Aneignung von allem Gewußten“ (80).

Man kann diese Entwicklung eines reinen Subjektivismus, Personalismus oder wie immer man diese Gedanken zu bezeichnen haben mag, noch beliebig weiter verfolgen. Im ganzen genommen soll die aktualistische Interpretation des „Seins" den Begriff des „Christlichen" erläutern. Das „Wesen der christlichen Existenz" ist: „nur und nur Funktion zu sein" (120). Ist „Sein" akthaft, so ist es „Wille"; „das christliche Existenzial ist reiner Wille" (138). (Was ein Existenzial ist, wird nicht definiert. Der Verf. setzt hier den Heideggerschen Begriff schlechtweg voraus. Für eine Interpretation bemerkenswert!) Oder: „Sein geht in Sollen und Sollen in Sein auf" (129). Etwas grob könnte man also sagen: es gibt überhaupt nichts als Sollen! Von diesem Philosophieren nun behauptet der Verf. kühn, es sei Kierkegaards philosophische Leistung, „Hegel (!) in seinen sachlichen Ergebnissen übernommen zu haben, diese aber vom Logisch-Ontologischen ins Existential-Ontologische übersetzt zu haben" (102 f.), und „dieser spekulative Grillenfänger" (sic!) habe die „Riesenarbeit" übernommen, „die idealistische Philosophie ins Existentialistische umzudenken" (103). Was dabei übriggeblieben ist, mag der Leser nach dieser Probe selbst beurteilen. Allenfalls könnte man Anklänge an Fichte, niemals jedoch an die Hegelsche Denkweise feststellen. Beneidenswert bleibt — der Vogel, denn er „umgeht... in jedem Augenblick die Schwierigkeit, mit dem Sein zu beginnen" (74). Der Mensch aber, so scheint es, kommt bei allem Bemühen nur momenthaft zum Sein; aber soll man es wirklich ein „Sein" nennen, in dem er „nur im Moment des freiheitlichen Entschlusses" ist?!

Genug! Der Leser wird einen Eindruck bekommen haben von der außerordentlichen Mühsal, die der Verfasser auf sich genommen hat, als er die „Philosophie" Kierkegaards darzustellen suchte. Er beweist bei diesem Bemühen großen Scharfsinn, Ausdauer und Geduld. Jedoch, diese ganze „Philosophie" soll nun den Hintergrund abgeben für eine „Ästhetik der Gegenwart" (oder für die gegenwärtige Ästhetik?). Denn mit Kierkegaard setzt eine „Cäsur" ein „in der Geschichte der Ästhetik" (148). Und dabei geht es Kierkegaard gar nicht einmal „um das Wesen des Ästhetischen, sondern um das für ihn Wesentliche am Ästhetischen" (142). Wäre es also nicht zuerst Aufgabe einer systematisch gemeinten Untersuchung (im Anschluß an die Interpretation), dieses „Wesen des Ästhetischen" gedanklich klar zu umreißen, damit dann die subjektive Meinung des dargestellten Philosophen daran gemessen werden kann? Der Verfasser verfährt anders. Er entwickelt die, man möchte sagen: privaten Meinungen Kierkegaards analog seiner übrigen Philosophie, wobei das „Ästhetische" als der (konstruierte) Gegensatz zu einem (konstruierten) „Christlichen" erscheint. „Im Ästhetischen verhält sich der Mensch zum uneigentlichen Sein, entgleitet er ins Nichts, ist krank zum Tode. Im Christlichen ist er zum Sein..." (17). Ja, „das Ästhetische ist sein Christliches nur mit negativem Vorzeichen" (21). Was unter diesem „Christlichen" philosophisch zu verstehen sein soll, haben wir bereits erwähnt.

An diese — gänzlich willkürliche — Bestimmung knüpft sich die Erörterung des „Ästhetischen" von Perpeet, soweit sie Kierkegaards Auffassung folgt. Es wird allerdings nicht ganz klar, inwieweit sich der Verfasser mit dem Standpunkt Kierkegaards, der mit Vorliebe mit Heideggerschen Vokabeln umschrieben wird, identifiziert (123!) Eine in der geistigen Wirklichkeit und im Historischen begründete „Problematik einer christlichen Ästhetik" (23) vermögen wir in den Ausführungen Perpeets nicht zu entdecken.

Was ergibt sich nun als „Ästhetik" Kierkegaards? Kierkegaard „übersetzt", kurz zusammengefaßt, „das Ästhetische" (welches?) „in das Existential-Ontologische", in dem er es mit „drei Grundexistentialen: Unmittelbarkeit, Stimmung und

Phantasie zu bestimmen sucht" (153). Dabei ist das Ästhetische weder ein gegenständliches Phänomen noch werthaft. Alles sinnlich Wahrnehmbare ist für Kierkegaard „von vornherein nichtiger Schein" (161). Die vielfach erwähnten „Paradoxien" des „Denkens" von Kierkegaard dokumentieren sich auch hier immer wieder auf das prächtigste: es wird erst das Sein so entwertet, daß es keine der Eigenheiten mehr aufweist, die man in aller Geschichte der Ästhetik als für das Ästhetische wesenhaft gefunden hat, um dann eben dieses „Sein" als „ästhetisches" anzusprechen. Wortakrobatik auf dem Ast, den man sich selbst abgesägt hat! (161 f.!). Einer „religiös" sein wollenden Grundansicht nachgehend, wird ein „Dogma der Inkommensurabilität der Innenansicht des Seins zu seiner Außenansicht" festgelegt, von dem aus das „Aisthetische" geradezu „die Verdecktheit des reinen Seins" ist (163). „Unmittelbarkeit" ist nun „das Existential der Getragenheit auf den Lebenswogen meines zufälligen Seins" (171). Die „Stimmung" hat eine „objektive seinserhellende Funktion, weil sie den Menschen die Geworfenheit ins Dunkle und Sinnlose erfahren läßt" (184). Man denkt an die erwähnte Schwermut! „Phantasie" ist „also nichts anderes als die sich selbst steigernde Kraft der einzelnen Ichvermögen während ihrer undialektischen Lebensentfaltung" (197). Soweit die Darstellung der „Ästhetik" Kierkegaards.

Ihr folgt eine weitere Gedankenentwicklung, die, von Kierkegaard ausgehend, eigene Auffassungen präsentiert, sich mit einigen, willkürlich herausgegriffenen Erscheinungen der neueren Ästhetik kritisch auseinandersetzt und schließlich ganz anders gemeinte Gedanken verwendet, um nur annähernd so etwas wie eine Berührung mit den traditionellen Problemen der Ästhetik zu gewinnen, womit freilich die „Cäsur" in der Geschichte der Ästhetik durch Kierkegaard mehr oder minder glücklich, jedenfalls nicht methodisch präzise überbrückt wird.

Es ist nicht leicht, ja, es ist unmöglich, zu sagen, was der Verfasser aus eigenem zur Lösung der Probleme einer Ästhetik zu nennenden Forschung beitragen will. Er ist stark gebunden an Kierkegaard, jedoch ebenso kritisch gegen ihn, und er erklärt schließlich geradezu, Kierkegaard müsse in seinen Resultaten überwunden werden, „wenn er uns heute noch etwas sagen will", das sei „nicht weiter diskutierbar" (206). Also müßte die Methode wenigstens beibehalten werden? Diese ist wesentlich zu sehen in seiner „Existentialontologie", im Unterschied von der „kategorial eidetischen" Ontologie (209). Tatsächlich erklärt der Autor später aber, eine Lösung der ästhetischen Problematik lasse sich nur erwarten, wenn man sie „radikal im ästhetischen Akt komprimiert" (253). Ein „ästhetischer Akt" ist aber nicht nur nicht als Forschungsgegenstand, sondern auch nicht der methodischen Sichtweise nach bei Kierkegaard zu finden. Eine immerhin bemerkenswerte Inkonsequenz! Nicht anders steht es, wenn bald darauf das „ästhetische Erlebnis" und die „ästhetische Gestalt" als das für uns erste einer wissenschaftlichen Ästhetik auftauchen (254). Die tatsächliche Gedankenentwicklung vollzieht sich also genau umgekehrt, als der Verfasser ankündigt: die Methode wird völlig gewandelt und der Verfasser kommt in die Nähe der sonst so genannten phänomenologischen Ästhetik (ohne ihre bisher vorliegenden Ergebnisse zu erreichen, und selbstverständlich, ohne sie zu erwähnen), und er sucht in diese gewandelte Methode die ganz anders bedingten Thesen Kierkegaards hineinzupressen. Vollends verworren wird die Situation, wenn er die sehr viel tiefer gedachten und philosophisch heute wesentlichen Gedankengänge Rothackers ziemlich gewaltsam mit einbezieht. Insbesondere der Begriff der „Tiefenperson", der für die Begründung der Ästhetik methodisch, wie sachlich wesentlich ist, paßt nicht in den Zusammenhang der Darlegungen Perpeets. („Das Sein ist erst im Akt der künstlerischen Gestaltung als Sichselbstbestimmen des tiefenpersonalen Lebens", 264.) Es sei abschließend erwähnt, daß sich in diesem Begriff die moderne phänomenologische Ästhetik, die in

der „Tiefe" des ästhetischen Erlebnisses und in der wesenhaften Bedeutung der Persönlichkeit bisher abschließende Ergebnisse aufzuweisen hatte, mit der Philosophie Rothackers aus der Sache heraus begegnet. Mit Kierkegaards „Ästhetik" hat dieser Gedankengang freilich nichts mehr zu tun.

Abschließend sei erwähnt, daß aus der eigentlich esoterisch-verkünderischen Haltung heraus, die die Anhänger Heideggers zur Schau tragen, von Perpeet zuweilen über einige neuere Schriften, beispielsweise über die zwar nicht systematische, jedoch inhaltsreiche wertphilosophische Arbeit von Jancke, Grundlegung zu einer Philosophie der Kunst (München 1936), sehr zu unrecht absprechend geurteilt wird, während ohne ersichtlichen Grund andere Autoren mit oft recht nichtssagenden Wendungen übermäßig hervorgehoben werden.

Berlin. Werner Ziegenfuß.

Friedrich Winkler: Altdeutsche Tafelmalerei. 254 S., 8 mehrfarbige und 173 einfarbige Abbildungen. Verlag F. Bruckmann, München, 1941.

Seit der Romantik ist dem deutschen Volke das bedeutende Erbe seiner spätmittelalterlichen Malerei wieder nahe. Die Wissenschaft, insbesondere C. F. von Rumohr, Fiorillo, Waagen und Schnaase, haben das Material gestellt, mit dem die Kunstliteraten, die Wackenroder, Tieck, Brüder Schlegel, Sammler wie die Boisserée in der breiteren Öffentlichkeit für die Sache werben konnten, und deren Verdienst, darin ist Winkler recht zu geben, blieb das sichtbarere. Seitdem ist das Interesse an dem Gegenstand beständig geblieben. So hat sich die Arbeit an ihm vertieft. Der Forschungsumkreis dehnte sich auf vorangehende und folgende Perioden der Geschichte der deutschen Malerei aus. Für das 14. Jahrhundert haben wir erst kürzlich die hervorragende Veröffentlichung des aus der Schule Riegls und Dvořáks hervorgegangenen A. Matějček und seiner Mitarbeiter vorgelegt erhalten. Durch die Dauer generationenlanger Schätzung und intensiver Bearbeitung hat die spätmittelalterliche Malerei Deutschlands, für die nunmehr die Bezeichnung „altdeutsche Malerei" schon Herkommen ist, insbesondere die Tafelmalerei die Gewähr der Unvergänglichkeit gewonnen. Der Reiz solcher Gewißheit hat F. Winkler veranlaßt, dem Gegenstand ein neues, hauptsächlich durch die Abbildungen wirkendes Buch zu widmen. Zur allgemeinen Einführung dienen 35 Seiten. Hier wird der deutsche Beitrag zur Malkunst charakterisiert: es ist die tiefere Auffassung des Gegenstandes, die sich nicht in einer glatten Beherrschung des Formalen befriedigen will, der für alle jugendliche Kunst gültige Reichtum an Gegensätzen in den angewandten schöpferischen Prinzipien, die Übertragung der Kultur der Linie von der Graphik auf die Malerei. Am Schluß ist jeder Bildfolge nochmals eine kurze — vielleicht zu kurze — textliche Einleitung und eine Art Katalog (als Ersatz ausführlicherer Bildunterschriften) gewidmet.

Das Verhältnis der Textmenge zu den Abbildungen läßt hier die sachliche Unterweisung, die Aufgabe der Wissenschaft ist, noch eben zu. Indem darüber hinaus keine Einzelheit ohne Gesamtaufnahme des Bildes geboten wird, wird der sonst so beliebte Appell an das subjektive Urteil des Betrachters auf das zulässige Maß beschränkt. Der Verfasser war sich im klaren darüber, daß die Wissenschaft sich selbst aufhebt, wenn sie nur noch Bilder auswählt und ohne Aussage und Interpretation darbietet. Diejenige Resonanz der Öffentlichkeit, auf die die Wissenschaft rechnet, jedes Bewußtsein von dem, was Ziel und Triumph der Vergangenheit und ihr Wert war, ginge verloren, wenn an die Stelle eines zuchtvoll erarbeiteten Wissens das Chaos zufälliger Meinungen des Subjektes und der Generation träte.

Es ist richtig, daß jedes Bild Dokument ist und daß wir besser als unsere Vorfahren daran sind, diese Dokumente durch Vervielfältigung zugänglich zu machen, aber sie verlieren ihren aufbauenden Sinn, wenn nicht die Mitteilung der kunstgeschichtlichen Sachverhalte, die Übermittelung dessen, was eigentlich gewollt war, das Ausschweifen in augenblicksbetonte Apperzeptionen und Assoziationen verhindert und eine bleibende Erlebnisgemeinschaft schafft. Indem der einzelne sich dieser einfügt, eignet er sich mit der ganzen Volksgemeinschaft ein Stück unserer nationalen Vergangenheit an, wird sich eines sonst leicht zu Grunde gehenden Charakterzuges unseres Volkes bewußt, und die Wissenschaft erfüllt eine hervorragend nationale Aufgabe.

Hermann Weidhaas-Potsdam.

Werner Meinhof: Lebendige Anschauung. Aufsätze und Vorträge. 178 S. Mit 9 Abbildungen. Eugen Diederichs, Jena, 1941.

Die hier vereinten, aus verschiedenen Jahren stammenden Arbeiten meist kunstgeschichtlichen Inhalts, die durch die Mannigfaltigkeit des Stoffes erstaunen, sind zu einer inneren Einheit verbunden durch das eine Ziel, dem sie dienen: aus „lebendiger Anschauung" erwachsen, wollen sie „lebendige Anschauung" vermitteln von deutschem Wesen, möchten sie den Blick auf die Unmittelbarkeit der Natur lenken und die Aufgaben zeigen, die uns im Sinne eines völkischen Seins erwarten. „Erst dann", heißt es einmal, „ist die Kunst Volksgut geworden, wenn die Bilder die Anschauungskraft und das Unterscheidungsvermögen des Volkes schärfen, wenn sie über das Auge das Empfindungs- und Gesinnungsvermögen des Volkes tatsächlich bereichern." In Ansprachen und Aufsätzen gibt Meinhof, der als Leiter des Jenaer Stadtmuseums 1940 starb, bald allgemeine Gesichtspunkte, bald eine kunst- und kulturgeschichtliche Überschau. Landschaft und Kunst sieht er in innigem Zusammenhang, geschichtliche Ereignisse würdigt er in ihrem organischen Werden. Einzelpersönlichkeiten wie Lucas Cranach d. J., Philipp Otto Runge gelten Beiträge, die nicht minder tiefe Einsichten und Ausblicke gewähren. Hinter Meinhofs Ausführungen spürt man den Könner, den Wissenden, den Glühenden, den leidenschaftlichen Kämpfer, den ruhelos Vorwärtsdrängenden, der wohl fühlte, daß die ihm zugemessene Zeit nicht lange währe. Die Sprache ist knapp, von Spannungen erfüllt, gebändigt bei innerer Hast, auf ein letztes Ziel zugehend, bisweilen auch so verdichtet, daß sie nur das Endergebnis aussagt und die Stufen, die zu ihm führen, mehr ahnen läßt. Diese Eigenheiten sind tief begründet: weniger im Stoff, in dem Gegenstand, dem die Betrachtung jeweils gilt, als in dem Wesen des so früh Heimgegangenen. Sein Vermächtnis sind die hier gesammelten Arbeiten. Das Buch, das Hajo Jappe dem Toten als Dank, uns als Gabe darbringt, offenbart eine Persönlichkeit, die gefangen nimmt durch die Lauterkeit ihres Wesens, die Tiefe ihres Glaubens und den heiligen, unbeirrbaren Ernst, mit dem sie völkischen Aufgaben selbstlos diente.

Helmut Wocke.

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.